

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS



**O Expressionismo na Estética Marxista de Ernst Bloch:  
diálogo com György Lukács e Bertolt Brecht**

João Miguel Banito Tomé

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor José Barata-Moura, especialmente  
elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Filosofia

2016

## Índice

Considerações iniciais .....	5
§ 1 Propedêutica filosófica da questão artística	
§ 1.1 Ideologia e <i>praxis</i> .....	10
§ 1.2 O <i>princípio do desenvolvimento desigual</i> - a autonomia relativa da superestrutura artístico .....	14
§ 2 Contexto histórico: a teoria estética marxista no período entre Guerras – introdução à questão do Expressionismo .....	19
§ 3 Dimensão Política	
§ 3.1 Década de 30: A ideologia do USPD e o contexto político do surgimento da questão expressionista .....	24
§ 3.2 O expressionismo entre o <i>elemento revolucionário</i> e o <i>activismo</i> <i>fraudulento</i> .....	30
§ 4 Questões acerca do Expressionismo:	
§ 4.1 O factor subjectivo .....	36
§ 4.2 Dialéctica do Fenómeno e da Essência – questões de objectividade .....	41
§ 4.3 Acerca da <i>totalidade</i> .....	45
§ 4.4 Representação do real: a vanguarda e a conquista de novas metodologias .....	48
§ 4.5 Abstracção, distanciamento e a <i>verdade espiritual</i> .....	58
§ 4.6 A expedição ontológica .....	66
§ 4.7 O real como processo: o <i>possível-real</i> e o <i>horizonte prospectivo</i> .....	73
§ 4.8 A interioridade e o <i>intransigentemente humano</i> – o <i>humanismo utópico</i> . 77	
§ 4.9 Introdução à questão da Utopia .....	82
§ 4.10 O <i>possível-não-vivido</i> como operador da utopia concreta .....	87
§ 4.11 A <i>fantasia exacta</i> e objectiva .....	97

§ 4.12 A dialéctica das <i>tendências-latências</i> .....	103
§ 4.13 A <i>pré-aparição estética</i> .....	108
Considerações finais .....	113
Bibliografia .....	117
Anexo .....	125

*Um apelo à arte que intervém na vida social é intrinsecamente  
um apelo à liberdade, à imaginação, à fantasia, à descoberta e ao sonho.*

Álvaro Cunhal

## Considerações iniciais

A presente dissertação assume o objectivo de lançar um estudo acerca da estética marxista de Ernst Bloch, centrando a sua análise na questão do expressionismo. A componente histórica a que a reflexão filosófica não poderá escapar lança-nos na demanda de estabelecer uma leitura tão ampla quanto possível, evitando uma exposição de conteúdos meramente circunscrita ao pensamento do autor. Projecta-se, nessa medida, um olhar plural sobre os debates que, de forma mais significativa, marcaram a consolidação da questão de fundo da estética marxista, seguindo uma lógica dialogante que trará à liça os contributos teóricos determinantes de dois protagonistas fundamentais do desenvolvimento das teorias da arte de base dialéctico-materialistas do século XX – György Lukács e Bertolt Brecht.

Se é certo que a sistematização dos princípios estéticos do pensamento marxista nos remete para o dealbar do século XX, onde a perspectiva realista se assume como expressão artística de eleição, é também indiscutível que a verdadeira riqueza e diversidade de uma tal estética é somente confirmada aquando do chamado *Expressionismusdebatte*, que teve lugar na década de 30, e cujo florescência se deve essencialmente aos esforços teóricos dos três autores de que nos ocupamos aqui. Com efeito, a reflexão que pretendemos levar a cabo acerca da questão expressionista assume também o objectivo de desvendar sobre o marxismo um horizonte renovado, assente em novas perspetivações e representações do real.

Numa primeira fase, procuraremos esclarecer as bases em que o expressionismo surge, inicialmente, e no próprio seio do materialismo dialéctico, como movimento subversivo e de ruptura. De um ponto de vista político, ele surgira como elemento revolucionário apostado em impor uma ideologia anti-capitalista. A ebulição crítica que o movera está implicitamente relacionada com a actuação política do Partido Social-

Democrata Independente da Alemanha<sup>1</sup> e as suas manifestações activistas em defesa do socialismo denotam uma identificação latente. Contudo, a sua *tendência libertadora*<sup>2</sup> genética sempre lhe concedera uma certa independência anárquica sugerida por um perfil estético explosivo – algo que historicamente se revela difícil de conciliar com a instituída teoria do reflexo, onde a arte se investe de uma função social de reproduzir (mediante uma gestão criativa de maior ou menor alcance) o real.

Ora, a preponderância do pensamento de Bloch entronca justamente na exploração deste momento artístico em que se conquista um acesso específico a uma verdade pulsante no mundo mas oculta à sua superfície. A fundamentação teórica que Bloch concede ao expressionismo visa o rompimento com um entendimento estanque da realidade, alegando que a arte não deve fornecer uma imagem fechada do seu meio envolvente, sendo o seu desígnio somente cumprido através de uma alusão à fatal abertura do mundo em transformação. Postulando uma perspetivação do real enquanto processo, Bloch defende que a estética marxista não deve procurar a verdade nos factos, uma vez que esta se manifesta com maior brilho no horizonte *utópico* que enquadra a própria experiência que o sujeito tem do mundo. A dimensão artística seria, assim, o espaço de excelência desta manifestação essencial.

Do outro lado do debate, Lukács apresenta-se como principal crítico do expressionismo, defendendo, por seu turno, uma perspectiva realista clássica dos princípios estéticos do materialismo-dialéctico. De acordo com a sua leitura, a função social e transformadora da arte, no termos de um reflexo estético por si exercido, estaria em risco com a admissão destes princípios expressionistas. As acusações de abstraccionismo e subjectivismo serão, com efeito, discutidas aqui.

Brecht, também ele partidário do realismo, cumpre um papel intermediário entre as duas forças em colisão, uma vez que a mais-valia do seu contributo reside precisamente na luta pela renovação metodológica da estética marxista através da integração de novas técnicas e recursos de representação do real (difundidos pela vanguarda artística de que o expressionismo faz parte). A produção ensaística de Brecht traduz uma necessidade por

---

<sup>1</sup> Unabhängige Sozialdemokratische Partei Deutschlands (USPD).

<sup>2</sup> A expressão é usada por Brecht num texto intitulado *Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie* [Sobre o carácter formalista da Teoria do Realismo], escrito em 1938. Cf. BRECHT, “Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie”; *Schriften zur Literatur und Kunst* (1966).

si advogada de renovação do próprio realismo. Procuraremos estudar esse desiderato com o objectivo de melhor compreender a dinâmica envolvente do movimento expressionista.

Importa aqui esclarecer que, ao enquadrarmos a questão do expressionismo nesta lógica confrontacional, não pretendemos com isso estabelecer um entendimento fechado das problemáticas conexas – donde poderíamos eventualmente extrair juízos de gosto mais ou menos interessantes -, mas sim lançar um olhar aberto sobre os conteúdos centrais que dinamizam a reflexão em torno da complexa gestão materialista da dimensão estética.

O estudo que pretendemos efectuar parte de uma convicção inicial que faz depender a compreensão aprofundada da questão expressionista de um entendimento alargado da ontologia de Bloch. É nesse sentido que a nossa incursão se propõe a abranger tanto textos de juventude como de maior maturação teórica. Não se trata, contudo, de promover uma análise totalizante da filosofia blochiana, antes a tentativa de coligir algumas noções essenciais que ao longo dos anos forma permitindo uma fundamentação consolidada dos seu posicionamento estético. Nessa medida, a convocação de diferentes períodos da produção teórica de Bloch respeitará sempre a lógica de uma demanda interpretativa centrada na problemática artística.

Do conjunto de fontes a que recorreremos há que destacar as duas obras de maior destaque: em *Espírito da Utopia* (1923) procuraremos desvendar um sustento ontológico fundamental, e em *O Princípio da Esperança* (1959) colheremos uma sistematização de conceitos-chave para o trilho que nos interessa traçar. A respeito do debate sobre o expressionismo ocupar-nos-emos essencialmente de ensaios e artigos publicados durante a década de 30 por Bloch, Lukács e Brecht<sup>3</sup>, em importantes plataformas de discussão teórica, como as revistas *Das Wort*, *Die Neue Weltbühne*, ou *Internationale Literatur*.

Nestas considerações iniciais cabe notar que as citações que surgem no corpo da tese não acompanham directamente os textos originais, uma vez que no decurso da investigação se fez recurso a traduções das mesmas. No entanto, e sempre que for pertinente, trataremos de convocar a língua original de forma a evitar que se perca muita da densidade conceptual que - a bem dizer - a redacção em português, já por si, infelizmente ameaçará.

---

<sup>3</sup> Alguns textos de Brecht, embora datem deste período, somente mais tarde foram publicados.

A estrutura que a dissertação apresenta, desde logo plasmada no índice, visa sugerir um desdobramento da análise sobre vários parâmetros de análise. Numa primeira instância, trataremos de introduzir a questão filosófica que preside à temática em foco, promovendo uma olhar geral sobre a relação dialéctica entre ideologia e praxis, de onde emergirá a problemática estética. De seguida atentaremos ao contexto histórico do surgimento das primeiras teorias da arte de base dialéctico-materialistas, enquadrando a questão expressionista no período entre Guerras. Abordaremos, nesse encaixe, alguns tópicos relacionados com a dimensão política de uma ideologia que começara a ganhar destaque por via também do seu activismo e do factor revolucionário que carregara.

Com o caminho desbravado nestes capítulos iniciais, e fornecido o devido contexto histórico, político e filosófico, acercar-nos-emos de forma mais detalhada de alguns dos pontos-chave do expressionismo no pensamento estético de Bloch. Em permanente articulação com uma dimensão ontológica essencial, a questão artística receberá um fundamento tendencialmente mais aprofundado ao longo da exposição.

A análise que traçaremos pretende sugerir um olhar dialéctico sobre a intersecção das várias dimensões que constituem e dinamizam a filosofia de Bloch e, nessa medida, partiremos de uma contextualização histórica, onde faremos um retrato da situação política em que o expressionismo surge, para de seguida tratarmos de estabelecer uma introdução às principais questões filosóficas em causa, colhendo daí as bases para um desenvolvimento da problemática artística. Recorrente ao longo do estudo será, como dissemos, a convocação da dimensão ontológica do pensamento blochiano, uma vez que consideramos ser uma esfera de implicação fundamental para a questão estética.

Num quadro geral de maior folego, poder-se-á dizer que o expressionismo consubstancia toda essa efervescência política numa ideologia devedora de um certo *humanismo utópico*<sup>4</sup>. Animado por uma pulsão subjectiva que não tivera lugar de destaque no realismo que vigorara até ao seu surgimento – e que, por altura de 1934, se assume como expressão artística oficial do socialismo<sup>5</sup> –, o expressionismo revoluciona também a própria estética marxista. A teoria do reflexo é revista a partir do momento em que o expressionismo postula a *utopia concreta* como elemento legítimo de determinação

---

<sup>4</sup> Cf. BLOCH, “*Der Expressionismus, jetzt erblickt*” (1937), *Die Neue Weltbühne*.

«Um humanismo não esgotado, utópico». Tradução de referência: “*O Expressionismo, visto agora*”, in *Realismo, Materialismo, Utopia: Uma polémica 1935-1940* [p. 73-80: trad. Vera Maria San Payo de Lemos], selecção e trad. João Barrento, Lisboa: Moraes Editores, 1978, p. 78.

<sup>5</sup> No rescaldo do I Congresso de Escritores Soviéticos, realizado em Moscovo.



do objecto. Num horizonte de *possibilidades reais* traçado por Bloch, e traduzido na reabilitação de elementos de fronteira como o *sonho* ou a *fantasia*, joga-se a integração de uma dimensão *ainda-não-consciente* na determinação social do indivíduo.

A presente dissertação pretende, deste modo, lançar uma leitura dialéctica e congregadora destas questões, procurando defender que, embora os debates na década de 30 tenham sido testemunho de um confronto aceso entre as perspectivas realista e expressionista, o que deles devemos extrair é essencialmente um contributo para a afirmação da riqueza do marxismo. Assim, levaremos a cabo uma tentativa de sugerir que a questão expressionista vem trazer ao materialismo dialéctico princípios, conquistas e ferramentas decisivas para podermos assegurar a função transformadora e emancipadora de que a arte se deve investir.

## § 1 Propedêutica filosófica da questão artística

### §1.1 Ideologia e *praxis*

No âmbito da filosofia do materialismo historio-dialético, a questão estética exige uma abordagem cuidadosa, uma vez que a sua esfera de influência preenche um território complexo que compreende a radicação da ideologia a um fundo prático mais amplo. A unidade material do real conserva a sua multiplicidade compositiva nos termos de uma estruturação que distingue essencialmente duas instâncias – a infra-estrutura e a superestrutura. A correspondência dialética entre as instanciações da consciência e a base concreta que reúne sobre si o conjunto das determinações sócio-económicas é atestada através um olhar atento aos processos metodológicos desenvolvimento das ideologias. Essa relação dinâmica, longe de postular uma fundamentalidade exclusiva e unilateral, revela a complexidade do seu nexo de influências ao sugerir que na transcendência reside também a determinação. A dimensão estética parece-nos ser reduto dessa evidenciação.

De acordo com Marx, «sobre as diversas formas de propriedade, das condições sociais de existência social, ergue-se toda uma superestrutura [Überbau] de sensações, ilusões, modos de pensar, e visões da vida, diversos e configurados peculiar. A classe inteira cria-os, e configura-os, a partir das suas bases [Grundlagen] materiais e das relações sociais [gesellschaftliche Verhältnisse] que lhes correspondem. O indivíduo singular, a quem eles afluem por tradição e educação, pode imaginar que eles formam as razões determinantes propriamente ditas e o ponto de partida do seu agir.»<sup>6</sup>. Não se trata aqui somente de advogar a raiz material dos produtos ideais - desaprovando-lhes o estatuto de primordialidade que outrora lhes fora atribuído -, trata-se também de condenar o entendimento que descobre no desenvolvimento das ideologias um suposto processo autónomo.

---

<sup>6</sup> K. MARX, *O 18 de Brumário de Louis Bonaparte* (1852); Obras Escolhidas em três tomos (doravante: OE3), dir. José Barata-Moura, Eduardo Chitas, Francisco Melo, e Álvaro Pina, Lisboa-Moscovo, Edições «Avante!» - Edições Progresso, 1982, vol. I, p. 442.

No entanto, é justo reconhecer que faz parte da própria essência da ideologia uma certa noção de autonomia. O desenvolvimento de uma ideologia é, aliás, devedor de uma certa inconsciência relativamente à procedência das condições que permitem a sua manifestação, isto é, à sua raiz material. Nas palavras de Engels - «Que as condições materiais de vida dos homens, em cuja cabeça este processo de pensamento se dá, determinam finalmente o curso deste processo, permanece necessariamente inconsciente para estes homens, se não seria o fim de toda a ideologia»<sup>7</sup>.

A dinâmica de afastamento da ideologia face à sua base fundante não testemunha apenas a expressão de uma inescapável tendência de exploração das fronteiras da materialidade da realidade concreta; ela atesta sobretudo, em cada traço ou configuração do seu desenvolvimento, uma vinculação estruturante à teia de relações sociais e económicas cuja evidência ela faz por vezes desvanecer em função daquilo que é a sua dimensão abstraccionante. Se é certo que a ideologia deve, em parte, a perseguição do seu exercício à não-consciência da sua própria ancoragem, também é verdade que uma certa noção de totalidade subjaz aqui e actua em toda a linha como estrutura configurativa de qualquer elaboração do material de representação<sup>8</sup>. É justamente esta noção que é veiculada no texto *Para a Crítica da Economia Política*, de 1859, quando Marx afirma: «A totalidade destas relações de produção forma a estrutura económica da sociedade, a base real sobre a qual se ergue uma superestrutura jurídica e política, e à qual correspondem determinadas formas de consciência social.»<sup>9</sup>.

Ou seja, o facto de a autonomia das ideologias ser apenas relativa não impede que uma vasta bateria de configurações auto-impostas seja efectiva. A importância está em reconhecer que essa modelação é fruto de uma *correspondência* – isto é, de um reflexo da realidade objectiva.

---

<sup>7</sup> F. ENGELS, *Ludwig Feuerbach e o fim da Filosofia Alemã Clássica* (1886); OE3, III, p. 417.

Numa carta a Franz Mehring, redigida em 1893, Engels volta a sublinhar precisamente este ponto, alegando o seguinte:

«A ideologia é um processo que, com efeito, é completado com consciência pelo chamado pensador, mas com uma consciência falsa. As forças impulsionadoras [Triebkräfte] propriamente ditas que o movem permanecem-lhe desconhecidas; se não, não seria, precisamente, processo ideológico nenhum.», F. ENGELS, Carta a Franz Mehring (1893); OE3, III, p. 557.

<sup>8</sup> Há que renunciar, no entanto, à tentação histórica de designar a razão deste vínculo como inefável ou imanente, dada a existência de um conjunto permanentemente renovável de mediações que sustenta a própria ligação.

<sup>9</sup> K. MARX, *Para a Crítica da Economia Política*; OE3, I, p. 530.

A relação entre a ideologia e a praxis é, por conseguinte, marcada por um entrecruzamento de influências e determinações. A praxis não deixa de ser o espaço de afirmação de uma certa subjectividade, uma vez que se consubstancia como estágio último da manifestação da verdade. A este respeito defendera Lukács o seguinte: «As palavras dos homens, os seus pensamentos puramente subjectivos, revelam-se verdadeiros, sinceros ou insinceros, grandes ou limitados, quando se traduzem na prática, isto é, quando os actos e as forças dos homens confirmam-nos ou desmentem-nos na prova da realidade.»<sup>10</sup>. Contudo, é fundamental não entrever a esfera da ideologia como mero excedente alheio à realidade.

Se a praxis se apresenta como o terreno da manifestação do desenvolvimento dos conteúdos da consciência, a ideologia cumpre a função de promover um reflexo desta afirmação no seio da concretude das condições materiais do viver, prestando um auxílio indispensável na mediação da realidade objectiva. A questão do reflexo surge aqui como modelação da correspondência entre a esfera da ideologia e a raiz material da realidade. É justamente a partir desta noção que devemos abordar a questão artística.

Aplicada à esfera artística, a teoria do reflexo permite estabelecer algumas noções basilares da estética marxista. A ideia de que qualquer instanciação da consciência é devedora de um viver material concreto é antecipada nas palavras de Marx - «Não é a consciência dos homens que determina o seu ser, mas, inversamente, o seu ser social que determina a sua consciência.»<sup>11</sup>. O idealismo, que se encarregara de postular o contrário, promove, por isso, um entendimento da realidade marcadamente unilateral, dada a sua dificuldade de perspectivar um carácter mediador das instâncias subjectivas.

Se por um lado, a tradução da realidade objectiva operada no plano da consciência é somente desvendada com a praxis, por outro, é a ideologia que fornece o sentido orientador a esse mesmo reflexo. O que importa reter deste passo é necessidade de uma leitura dialéctica do problema, uma vez que a principal subtilidade do primado da materialidade sobre a idealidade reside na descoberta de uma função mediadora do real

---

<sup>10</sup> LUKÁCS, “*Erzählen oder beschreiben? Zur Diskussion über Naturalismus und Formalismus*” (1936), *Internationale Literatur*; tradução de referência: “*Narrar ou Descrever? Para a discussão sobre Naturalismo e Formalismo*”, in *Ensaio sobre Literatura*, coord. e trad. Leandro Konder, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965, p. 57.

<sup>11</sup> K. MARX, *Para a Crítica da Economia Política*, I, OE3, p. 531.

na esfera ideológica. A produção cultural adquire uma importância axial à luz deste entendimento, e é neste quadro que centramos a pertinência da questão estética.

## §1.2 O princípio do desenvolvimento desigual - a autonomia relativa da superestrutura artística

Em 1846, no primeiro capítulo da *Ideologia Alemã*, Marx afluara a impossibilidade de uma história da arte<sup>12</sup>, e não terão sido precisos grandes aprofundamentos acerca desta aceção para o seu alcance ser registado. Como temos visto, o desenvolvimento das ideologias não só não é alheio ao desenvolvimento económico e social, como promove dialecticamente um reflexo das respectivas condições materiais concretas do viver.

Numa carta a Franz Mehring, Engels lembra justamente que «é esta ilusão de uma história autónoma das constituições do Estado, dos sistemas do Direito, das representações ideológicas em cada domínio particular, que, antes de tudo, cega a maioria das pessoas»<sup>13</sup>. O processo unitário da história, defendido pelo materialismo dialéctico, entende a evolução da natureza, da sociedade e do pensamento como um processo histórico único. Esta noção, necessariamente auxiliada pela ferramenta da dialéctica, permite à ciência marxista da história não cair nem no absolutismo nem no relativismo, uma vez que cada ramificação não deverá ser considerada como elemento isolado no nexo fundamental. É justamente esta noção que leva Lukács a defender, no seu texto de 1945, *Introdução aos Escritos Estéticos de Marx e Engels*, que «a essência do método dialéctico, de facto, está exactamente em que para ele o absoluto e o relativo formam uma unidade indestrutível: a verdade absoluta possui os seus próprios elementos relativos, ligados ao tempo, ao lugar e às circunstâncias.»<sup>14</sup>.

A história que testemunha a evolução da arte é, por isso, determinada por toda a história da produção social, pelo que atribuir às ideologias uma história autónoma ou

---

<sup>12</sup> «Não há uma história da política, do direito, da ciência, etc., da arte, da religião, etc», K. MARX, *Feuerbach. Oposição das concepções Materialistas e Idealistas* (1846); OE3, I, p. 74.

<sup>13</sup> F. ENGELS, Carta a Franz Mehring, 14 de Julho de 1893; OE3, III, p. 558.

<sup>14</sup> LUKÁCS, “Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels” (1945); tradução de referência: “Introdução aos Escritos Estéticos de Marx e Engels”, in *Ensaio sobre Literatura*, coord. e trad. Leandro Konder, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965, p. 12.

imane é cair numa mistificação do próprio real. Não se trata, com efeito de negar a relativa autonomia do desenvolvimento dos campos particulares da actividade humana, mas antes compreender que o desenvolvimento de cada campo se manifesta no quadro de um processo histórico unitário. Existirão certamente conexões imanentes entre os desenvolvimentos da arte e da ciência, por exemplo, mas estes são meros momentos de um encadeamento dialéctico histórico.

O facto de as ideologia determinarem apenas por via secundária o processo evolutivo conjunto a que se encontram conectadas, não deverá ser, com efeito, razão suficiente para partilharmos da tentação que uma certa crítica leviana e precipitada demonstra ao procurar aqui sinais de um mecanicismo encapotado. Entre a infra-estrutura e a superestrutura não existe somente um nexó causal que as dispõe em posições estacionárias. O materialismo histórico-dialéctico não advoga um entendimento da superestrutura em termos de uma mera consequência causal do desenvolvimento das forças produtivas, pelo que interessa talvez aqui convocar novamente um esclarecimento de Lukács - «A dialéctica nega que possam existir em qualquer parte do mundo relações de causa e efeito puramente unívocas: ela reconhece mesmo nos dados mais elementares do real complexas interacções de causas e de efeitos.»<sup>15</sup>. O processo de evolução da sociedade é amplamente plurilateral, daí que Lukács considere que só podemos compreender a essência do desenvolvimento artístico se atentarmos à malha de interconexões em que este se consubstancia.

Cabe-nos aqui registar com justiça a proveniência desta noção tão fundamental para Lukács e para a estética de base dialéctico-materialista. São nos concedidas pistas para aclarar este ponto de partida desde o *Manuscritos* de 44, onde Marx defende que o desenvolvimento dos campos particulares da actividade e da subjectividade humanas se encontra radicado num quadro de determinações sociais objectivas – «somente pela riqueza objectivamente desdobrada da essência humana é em parte produzida, em parte desenvolvida a riqueza da sensibilidade *humana* subjectiva – um ouvido musical, um olho para a beleza da forma, somente em suma *sentidos* capazes de fruição humana, sentidos que se confirmam como forças essenciais *humanas*. [...] A *formação* dos 5 sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até hoje.»<sup>16</sup>. Marx vincula toda e qualquer

---

<sup>15</sup> LUKÁCS, *Introdução aos Escritos Estéticos de Marx e Engels*, p. 14.

<sup>16</sup> K. MARX, *Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844*, ed. José Barata-Moura e Francisco Melo, trad. Maria Antónia Pacheco, Lisboa: Edições «Avante!», 1993, p. 98.

consideração sobre as potencialidades da sensibilidade humana a um processo educativo histórico. A amplitude do conhecimento e do desenvolvimento da subjectividade encontra-se dependente do alcance registado pela percepção dialéctica deste fundamento.

Contudo, é importante mais uma vez não lançar um olhar simplificador sobre o assunto, uma vez que o nosso objectivo neste capítulo é o de reconhecer tanto à praxis como à ideologia, uma função objectiva.

A determinação operada pelo viver material concreto e pela prática social sobre os conteúdos da ideologia não é só de ordem limitativa. Essas condicionantes, ao serem analisadas por um viés histórico e dialéctico, permitem descobrir justamente a positividade do reflexo levado a cabo por esses mesmos conteúdos. *Reflexo*, neste sentido, não significa naturalmente uma reprodução decalcada de um objecto, mas antes a conquista e a tradução de um sentido. O materialismo histórico-dialéctico desvenda, assim, uma função objectiva nos objectos culturais<sup>17</sup>. A ideologia impõe, com efeito, um horizonte para os produtos da consciência social, e ainda que não seja responsável pela determinação axial de uma sociedade, ela é o garante de uma estrutura de sentido que ampara e determina os produtos da consciência social.

A margem de transcendência constitutiva da ideologia e que é objectivo dos objectos culturais esgotar, dita inevitavelmente um desenvolvimento em certa medida próprio. A propósito da autonomia relativa do desenvolvimento artístico que temos vindo a analisar, importa, por isso, não descurar uma certa espontaneidade que, em nenhum momento, representa uma desvinculação face ao processo unitário da história.

Já em 1859, na *Contribuição para a Crítica da Economia Política*, Marx demonstrara a sua inquietude num breve olhar sobre esta problemática artística. Nas suas palavras – «[...] a dificuldade não está em compreender que a arte grega e a epopeia estão ligadas a certas formas do desenvolvimento social. A dificuldade reside no facto de nos proporcionarem ainda um prazer estético e de terem ainda para nós, em certos aspectos, o valor de normas e de modelos inacessíveis.»<sup>18</sup>. O que dita a perduração de um objecto artístico é precisamente a função objectiva de que o reflexo ideológico se investe. Embora

---

<sup>17</sup> Veja-se o desenvolvimento dado a esta questão por José Barata-Moura em *Ideologia e Praxis*:

«Estes produtos da consciência social significam, têm um sentido e um alcance objectivos, no quadro da base material correspondente à ideologia em que em cada diferente momento histórico funcionam ou têm curso.», José BARATA-MOURA, *Ideologia e Prática*. Lisboa: Editorial Caminho, 1978, p. 110.

<sup>18</sup> K. MARX, *Contribuição para a Crítica da Economia Política*, trad. Maria Helena Barreiro Alves, Lisboa: Editorial Estampa, 1971, p. 240.



as condições materiais promovam uma determinação desde o surgimento primeiro dos conteúdos da ideologia, estes conquistam um significado que não pode ser compreendido mediante um olhar que apenas atente às condições materiais de origem. A subsistência do prazer estético referente a um objecto cultural do passado deve, naturalmente, ser interpretado no quadro de um horizonte concreto e marcadamente histórico, mas a percepção do seu alcance está também refém da consciência da função objectiva do reflexo ideológico. Assim, no âmbito da questão estética há que sublinhar não só o estatuto determinante das condições materiais, como também o importante papel das condições ideológicas, uma vez que são elas que definem o horizonte onde os produtos da consciência social se podem vir a consubstanciar em reflexos da realidade.

A propósito da autonomia relativa do desenvolvimento artístico, Lukács aborda aquilo que designa por *princípio do desenvolvimento desigual*<sup>19</sup>. Nas suas palavras, a autonomia relativa da esfera ideológica é «fundada objectivamente na essência mesma do desenvolvimento, na divisão do trabalho»<sup>20</sup>. Ou seja, a própria divisão social do trabalho promove desde logo a criação de grupos independentes que se desenvolvem naturalmente sobre uma base económica estruturante. Estas instâncias particulares desenvolvem-se em razão de um certa ideia de autonomia, mas é concatenando-se entre si que promovem um entrecruzamento dialéctico de influências que não só compreende as condicionantes impostas pela infraestrutura como confirma o impacto manifestado na totalidade do desenvolvimento social. Só assim se compreendem as palavras de Engels numa carta dirigida a Conrad Schmidt em 1890 - «A final supremacia do desenvolvimento económico, neste domínio também, para mim está estabelecida, mas tem lugar dentro das condições prescritas pelo próprio domínio singular»<sup>21</sup>. Embora o desenvolvimento das esferas particulares não seja nem autónomo nem imanente, ele responde também a leis próprias<sup>22</sup>.

Ao formular o *princípio do desenvolvimento desigual*, que nos diz que o desenvolvimento das ideologias não acompanha de forma mecânica o desenvolvimento económico da sociedade, Lukács conclui, assim, que «não é absolutamente necessário que uma sociedade mais evoluída socialmente possua uma literatura, uma arte, uma

---

<sup>19</sup> Cf. LUKÁCS, *Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels* (1945).

<sup>20</sup> LUKÁCS, *Introdução aos Escritos Estéticos de Marx e Engels*, p. 16.

<sup>21</sup> F. ENGELS, Carta a Conrad Schmidt, 27 de Outubro de 1890; OE3, III, p. 555.

<sup>22</sup> É, de resto, esta noção que leva Lukács a concluir – «É claro que todo o desenvolvimento, encarado de modo concreto, tem o seu carácter particular», *Introdução aos Escritos Estéticos de Marx e Engels*, p. 17.

filosofia infalivelmente mais evoluída do que as de uma sociedade com nível inferior de progresso»<sup>23</sup>. Embora não nos caiba aqui, no contexto da presente reflexão, prosseguir o aprofundamento deste tópico particular, vislumbraremos nele um ponto de referência para os desenvolvimentos teóricos que trataremos de abordar no âmbito da relação que a arte estabelece com o seu próprio contexto histórico.

---

<sup>23</sup> LUKÁCS, *Introdução aos Escritos Estéticos de Marx e Engels*, p. 17.

## § 2 Contexto histórico: a teoria estética marxista no período entre Guerras – introdução à questão do Expressionismo

Tendo em conta a inexistência de uma obra especialmente dedicada à questão estética, e considerando a própria dispersão da abordagem ao domínio da arte, não é possível encontrar em Marx e Engels uma teoria consumada da arte. Aquilo que se poderá considerar a teoria marxista da arte e da literatura remete-nos sobretudo para os esforços teóricos ocorridos já durante o século XX. E embora esta tese se centre no período histórico de maior fulgor a esse respeito – a década de 30 – há que tomar em linha de conta os contributos decisivos que o antecederam.

O indispensável enquadramento histórico obriga-nos, numa primeira instância, a entender o surgimento da estética marxista no século XX nos termos de uma questão política. Este enunciado parece não oferecer polémica se atentarmos àquilo que está na génese de todo o debate do pós-Guerra. De facto, a revolução alemã de 1918 acaba por se revelar um marco decisivo para a possibilidade de um robustecimento da teoria mas, com rigor, toda a propedêutica filosófica registada já antes da implosão da 1ª Guerra assume traços eminentemente políticos. Por essa altura, a apropriação estética dos princípios do materialismo dialéctico encontrava-se, é certo, refém de uma limitação que não pode deixar de ser entendida à luz daquilo que era o contexto de associação política da época. A principal arena de discussão da questão estética era, à data, a revista do órgão teórico do Partido Social-Democrata alemão (SPD<sup>24</sup>), chamada *Die Neue Zeit* e fundada em 1883 por Karl Kautsky. De facto, é impossível dissociar o surgimento de uma teoria materialista da arte e da literatura deste balanço e acolhimento político prestado fundamentalmente pelo SPD e pelo Partido Comunista da Alemanha (KPD)<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Sozialdemokratische Partei Deutschlands.

<sup>25</sup> O KPD [Kommunistische Partei Deutschlands] é fundado somente em 1919, assinalando desde aí um papel importante nas questões que iremos aqui desenvolver.

Um dos principais nomes em destaque nesta fase embrionária da estética marxista é o de Franz Mehring. Ele, tal como Clara Zetkin, Paul Lafargue ou Plekhanov prestaram importantes contributos para o debate que teve lugar nas páginas da *Die Neue Zeit*. Mehring foi, de resto, o protagonista do primeiro esboço objectivo de uma estética. Marcada ainda por uma forte influência kantiana, a sua teoria apresenta-se como porta-voz da social-democracia alemã fiel ao marxismo. Em 1919, com a formação da III Internacional Comunista, a proximidade com a União Soviética estreita-se e os ecos da teoria cultural de Lênine são também acolhidos por Mehring. De resto, esta influência do leste já havia sido comprovada desde o papel decisivo da revolução russa de 1917 na revolução alemã de 1918.

A recepção alemã das teorias soviéticas do Proletkult marca, no entanto, uma divisão naquilo que se começava a consolidar como uma teoria uniforme. A ideia de uma cultura proletária alarga o seu espectro de actuação e impacto e atrai tanto facções do movimento operário ligadas ao anarco-sindicalismo como emergentes intelectuais associados com as vanguardas artísticas. A questão de fundo da gestão da herança cultural burguesa parece enquadrar desde o início o debate e revela-se um dos temas mais recorrentes nas páginas da *Die Rote Fahne* - revista criada em 1918, em Berlim, por Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht, foi palco importante do desenvolvimento teórico até meados da década de 20 (sobretudo até 1923, nesta questão da herança cultural). No entanto, e apesar dos esforços, neste período não se afirma uma teoria forte. O esteio político que servira de impulso acabara, a espaços, por condicionar o desenvolvimento sustentado das questões em análise. A turbulência interna do SPD, que culminara na sua própria subdivisão e na fundação, em 1917, do USPD, cria alguma instabilidade política e dificulta a implementação de uma teoria estética consolidada.

Na segunda metade da década de 20 surgem já importantes incentivos e plataformas de debate que lançam finalmente a discussão acerca da estética marxista para um patamar de afirmação diferente. Em 1925, e com a pretensão de agregar escritores e artistas de uma ala esquerda da política, é fundado em Berlim, por Rudolph Leonhard, o *Grupo 1925*, do qual fizeram parte Bertolt Brecht e Ernst Bloch<sup>26</sup>, tendo sido, de resto, aí, que ambos travaram conhecimento. Em 1928, a criação da Associação de Escritores Proletários-Revolucionários<sup>27</sup>, por parte do Partido Comunista Alemão, com o objectivo

---

<sup>26</sup> O *Gruppe 1925* contava, ao todo, com 39 membros.

<sup>27</sup> Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller (BPRS)

de enformar e conceder condições de desenvolvimento a uma literatura proletária-revolucionária, constitui também um factor determinante para os avanços registados. Daí resultou a revista *Die Linkskurve*, onde surgem, de resto, as primeiras publicações especializadas de Lukács.

Avizinha-se, sem dúvida, um período de grande fulgor teórico, e esta acaba por se revelar uma fase decisiva sobretudo para Brecht que, em 1923, havia tomado pela primeira vez conhecimento de Lukács e Bloch; o dramaturgo Carl Zuckmayer sugere-lhe a leitura de textos de ambos, embora Brecht tenha admitido na altura que estes não lhe haviam despertado grande interesse. Em 1927, residente em Hamburgo, pede a Helen Weigel (que se encontrava em Berlim, e com quem viria a casar em 1929) para lhe enviar toda a obra marxista possível.

A teorização de Lukács irrompe inicialmente como uma actualização da abordagem de Mehring, ou seja, numa toada reverente aos escritos de Marx e Engels, procurando fundamentar os seus princípios através de uma recuperação crítica de modelos artísticos do passado. As obras publicadas por Lukács até á data denotam uma evidente influência hegeliana<sup>28</sup> que naturalmente não deixa de influenciar os primórdios da sua estética, contudo, e por motivos de economia da tese, haveremos de nos circunscrever ao período de um maior maturação teórica. A par de Lukács, outro nome que em meados da década de 30 merece destaque é o de Wittfogel. Publicando igualmente na *Die Linkskurve*<sup>29</sup>, Wittfogel segue também na esteira de Mehring e partilha a tendência hegeliana de Lukács<sup>30</sup>.

Depois de um exílio em Viena, Lukács passa uma temporada em Berlim (de 1929 a 1933), e é nesse período que publica dois artigos na *Die Linkskurve*: “*Os Romances de Willi Bredels*” (1931) e “*Reportagem ou Elaboração Artística?*” (1932). Daí resulta já uma teoria própria e fundamentada acerca do realismo estético, capaz de conquistar a polémica e animar os debates vindouros. A questão de fundo extraída destas publicações prende-se com um confronto entre um método de *elaboração formal* [Gestaltung] virado para os modelos realistas do século XIX, e um método experimental que pretenderia conceder alguma elasticidade à literatura proletária revolucionária da altura. Lukács

---

<sup>28</sup> Viria a publicar, em 1940, a obra *O Jovem Hegel*.

<sup>29</sup> Publica nos sete números da revista entre Maio e Novembro de 1930. Por exemplo: “*Zur Frage der marxistischen Ästhetik [Sobre a questão da Estética Marxista]*”, *Die Linkskurve*, vol. “ (1930), n.ºs 5 a 11.

<sup>30</sup> Wittfogel assume, no entanto, uma postura mais afirmativa e defende uma perspectiva abertamente conteudista.

mostra-se pouco receptivo às propostas renovadoras de representação artística e encontra desde logo uma oposição teórica composta por vozes dissonantes – entre as quais Brecht e Bloch - que defendiam a integração de novos métodos e técnicas modernas que as vanguardas promoviam.

Num contexto histórico de enormes convulsões sociais, a gestão da herança cultural passada redobra a sua preponderância mas abre também uma discussão cada vez mais acérrima em torno dos moldes em que esse trabalho deverá ter lugar. À medida que teoria realista vai ganhando força, a sua assertividade esconde uma falta de flexibilidade relativamente aos experimentos artísticos da vanguarda. Um dos pontos nevrálgicos que enceta o debate directo com Bloch e Brecht está justamente relacionada com uma crítica ao esquematismo e ao formalismo da teoria lukácsiana. A hipótese de uma apropriação expressionista dos princípios estéticos do materialismo-dialéctico surge como resposta a esse fechamento. O ónus do argumentário expressionista repousa na ideia de que os desenvolvimentos teóricos da estética devem acompanhar os próprios desenvolvimentos históricos da sociedade, pelo que fazer assentar a teoria marxista da arte em métodos de representação estanques, coloca em risco a função transformadora de que ela se dever investir.

Contudo, a questão do expressionismo nunca foi pacífica. Em 1933, Gottfried Benn, um destacado representante da poesia expressionista, saúda a ascensão ao poder do Hitler e torna-se próximo do nacional socialismo. O repúdio nazi relativamente à moderna de vanguarda era, no entanto, conhecido, muito embora se encontrassem, dentro do próprio partido, apoiantes do expressionismo, como é o caso de Joseph Goebbels – um destacado e influente dirigente. O apreço que Benn e Goebbels demonstram pela arte expressionista leva Hitler a tomar uma posição pública contra a arte moderna e experimental. Esta repulsa nazi culmina na exposição intitulada *Arte Degenerada*, organizada em 1937, em Munique, por Adolf Ziegler, onde inúmeras peças artísticas expressionistas são apresentadas com uma conotação pejorativa e jocosa.

Gottfried Benn foi alvo de várias críticas e os artigos que por esta altura se publicavam a censurar a sua defesa do expressionismo enquanto apoiante do regime nazi, tiveram o condão de lançar a discussão acerca da própria natureza do movimento

expressionista<sup>31</sup>. Goebbels, por exemplo, via no expressionismo uma potencial força de propaganda, capaz de se aliar aos propósitos e princípios do regime de Hitler, por força de uma dinâmica abstraccionante que contribuía para a condução implacável rumo a um certo idealismo místico.

Este condicionamento do expressionismo fez com que o início do debate acerca da sua natureza se centra-se justamente nesta incómoda estreiteza entre a prática artística da vanguarda e um eventual bloqueio à consciencialização do povo relativamente às atrocidades e injustiças de que este vinha sendo alvo. O marxismo e o próprio Partido Comunista Alemão demonstram-se amplamente reticentes acerca do “êxtase poético”, devido àquilo que julgam ser um apelo à irracionalidade e à auto-alienação; a admissão destas tendências poderia, com efeito, conduzir ao fortalecimento de uma ideologia fascista.<sup>32</sup>

Rapidamente se criam duas barricadas em torno desta questão – de um lado Lukács e as acusações, proferidas a partir do ponto de vista da teoria realista, que denunciam uma relação entre a decadência social e a decadência artística da corrente expressionista; de outro, Bloch na defesa da honra do expressionismo e na reabilitação operativa dos seus princípios teóricos e técnicos. Brecht, embora se tenha mostrado crítico do expressionismo nos anos 20, protagoniza também ele um esforço coerente e sistemático na defesa dos princípios estéticos da arte de vanguarda.

---

<sup>31</sup> Em 1933, Klaus Mann publica na revista *Die Sammlung* o artigo “Gottfried Benn. Oder: Die Entwürdigung des Geistes”, e na revista *Das Wort*, “Gottfried Benn: die Geschichte einer Verirrung”. No mesmo ano, Erich Heller publica, na *Die Neue Weltbühne*, “Gottfried Benn Hordenzauber”. Em 1937, Alfred Kurella (que na altura assinava como Bernhard Ziegler) dedica-lhe um artigo importante (talvez o mais destacado), intitulado “Nun ist dies Erbe zuende”, publicado na *Das Wort*.

<sup>32</sup> Acerca deste tópico veja-se: Ludwig SCHEIDL, *O Pré-Expressionismo na Literatura Alemã*. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade, 1985.

### § 3 Dimensão política

#### § 3.1 Década de 30: A ideologia do USPD e o contexto político do surgimento da questão expressionista

A afirmação da teoria realista e, de certo modo, a oficialização do realismo socialista como a expressão estética do marxismo, coincide no tempo com a decadência acentuada do expressionismo. Em 1934 realiza-se em Moscovo o 1º Congresso dos Escritores Soviéticos, de onde se extraem importantes contributos para a confirmação do estatuto da arte dentro da filosofia do materialismo dialéctico. Embora não tenham sido feitas referências explícitas ao expressionismo, a questão não deixou de circundar o debate. Karl Radek profere uma comunicação interessante onde ataca aquela que à data era a principal ameaça da teoria expressionista – o factor subjectivo e o correspondente apelo à alienação<sup>33</sup>.

A efervescência poética das artes de vanguarda foi entendida, no contexto do Congresso, como um entrave ao esclarecimento das massas na luta contra o fascismo. À luz de uma preocupação com o fortalecimento do socialismo, constituía-se também por esta altura a Frente Popular. Este movimento consegue, em 1935 e após o VII Congresso

---

<sup>33</sup> A comunicação haveria de ser publicada na *Internationale Literatur* ainda no ano de 1934. A respeito deste ponto considere-se o seguinte excerto:

«Deveremos realmente dizer ao artista no momento presente – o artista revolucionário aqui ou no estrangeiro: “Olhe para o seu interior”? Não! Devemos dizer-lhe: “Repáre – eles estão a preparar-se para uma guerra mundial! Repáre – os fascistas estão a tentar acabar com as remanescências da cultura e roubar aos trabalhadores os seus últimos direitos! Repáre – o mundo capitalista moribundo quer estrangular a União Soviética!”. Isto é o que devemos dizer ao artista. Temos de afastar o artista do seu “interior”, virar os seus olhos para estes grandes factos da realidade que ameaçam desabar sobre as nossas cabeças.», Karl RADEK, *Die moderne Weltliteratur und die Aufgaben der proletarischen Kunst* (1934); trad. de referência: GORKY, Maxim, et al. *Soviet Writers' Congress 1934: the debate on socialist Realism and Modernism in the Soviet Union*, Londres: Lawrence and Wishart, 1977 [pp. 73-182] –

«Should we really tell the artist at the present time – the revolutionary artist here or abroad: “Look at your inside”? No! We must tell him: “Look – they are making ready for a world war! Look – the fascists are trying to stamp out the remnants of culture and rob the workers of their last rights! Look – the dying capitalist world wants to throttle the Soviet Union!” This is what we must say to the artist. We must turn the artist away from his “inside,” turn his eyes to these great facts of reality which threaten to crash down upon our heads.».



da Internacional Comunista e Moscovo, a adesão de vários partidos comunistas<sup>34</sup>. No entanto, o empenho em não desvirtuar a sua natureza intelectual acaba por lhe valer uma fragilidade que acentuada também pela recusa de uma expressão política mais efectiva.

Lukács chega mesmo a defender que a Frente Popular representa a «luta por um autêntico carácter popular da arte, uma solidariedade múltipla com toda a vida de cada povo, tornada História – e História *com marcas próprias*; significa encontrar directrizes e opções que, a partir *desta* vida do povo, despertem as tendências progressistas para uma nova vida politicamente activa»<sup>35</sup>. O problema histórico da Frente Popular reside, no entanto, justamente aqui. O caminho para uma vida politicamente activa nunca foi firmado por passos seguros, uma vez que o empenho da organização em não desvirtuar a sua natureza intelectual, bem como a consequente recusa de uma expressão política mais efectiva, acabaram por caracterizar uma certa fragilidade operativa.

No entanto, este contexto combativo de luta pela consolidação do socialismo, que vê assumidamente na arte uma ferramenta cada vez mais crucial no que diz respeito à consciencialização do povo, acaba, noutro sentido, também por incitar os marxistas expressionistas a comprovar de vez a pertinência e a proveito de uma abertura à modernidade e aos recursos artísticos da vanguarda estética. Bloch defende, com efeito, que em período de sedimentação da Frente Popular, sustentar uma abordagem esquemática, a *preto-e-branco*, recusando atribuir ao reflexo estético uma flexibilidade que podia vir a ser concedida pela integração de novas técnicas de representação, é mais inapropriado que nunca – essa abordagem característica do realismo socialista «é mecânica, e não dialéctica»<sup>36</sup>.

A aceitação dos desígnios expressionistas estava, porém, marcada pela propaganda afinidade entre a corrente e a ideologia fascista que emergia na época. Um dos mais decisivos contributos para o enraizamento desse preconceito terá sido o artigo de Alfred

---

<sup>34</sup> No caso alemão, o KPD decide a sua adesão à Frente Popular em 1935 naquela que ficou conhecida por Conferência de Bruxelas.

<sup>35</sup> LUKÁCS, “*Es geht um den Realismus*” (1938), *Das Wort*. Tradução de referência: “*Trata-se do Realismo!*”, in *Realismo, Materialismo, Utopia: Uma polémica 1935-1940* [p. 35-64; trad.: Maria Assunção Pinto Correia], selecção e trad.: João Barrento, Lisboa: Moraes Editores, 1978, p. 63.

<sup>36</sup> BLOCH, “*Diskussionen über Expressionismus*” [*Discussões sobre o Expressionismo*] (1938), *Das Wort*. Tradução de referência: “*Discussing Expressionism*”, in *Aesthetics and Politics: Theodor Adorno, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Georg Lukács* [pp. 16-27. Trad. Rodney Livingstone]. Londres: Verso, 2007, p. 21 – «it is mechanical, not dialectical».

Kurella (sob o pseudônimo de Bernhard Ziegler) publicado em 1937 na *Das Wort*<sup>37</sup>, onde é formulada a tese de que o expressionismo antecipa a ideologia fascista<sup>38</sup>. Este texto polêmico motivou inúmeras reacções em defesa do expressionismo - como trataremos de analisar de seguida -, mas o seu teor remete-nos para um outro artigo – esse sim, revelador de alguma sofisticação e com um argumentário sólido e fundamentado -, publicado por Lukács em 1934, intitulado *Grandeza e Decadência do Expressionismo (Größe und Verfall des Expressionismus)*<sup>39</sup>.

Depois de situar o período de maior fulgor do expressionismo entre 1916 e 1920, Lukács defende que o expressionismo atravessa uma fase de decadência sem retorno. A razão desse pronúncio prende-se, uma vez mais, com um enquadramento político da questão estética<sup>40</sup>. No entender do filósofo húngaro, os anos áureos do expressionismo coincidem com a cisão interna SPD registada a partir de 1915, quando o partido vê alguns dos seus militantes votarem contra um novo financiamento da Guerra. É nesta sequência que o USPD é fundado, recebendo o apoio da Liga Espartaquista<sup>41</sup>. Agravando a sua natureza política volátil e inconstante, o USPD sofre ele próprio uma divisão interna aquando da sua integração na Internacional Comunista, ocorrida em 1920. Com consequência desse dado histórico, o partido assiste à criação de duas facções internas: a ala esquerda dissidente que adere ao Partido Comunista, e a ala direita que continua como USPD.

A tese de Lukács no artigo de 1934 é a de que o expressionismo representa a expressão literária da ideologia do USPD. Mais tarde, em 1938, Bloch virá reprovar esta leitura, alegando que «existe por descobrir muito mais do que a *ideologia do USPD* em

---

<sup>37</sup> Alfred KURELLA, “Nun ist dies Erbe zuende” (1937), *Das Wort*, 29.

<sup>38</sup> À parte da estridência da sua dimensão polémica, esta tese de Kurella acerca da antecipação do fascismo por parte do expressionismo toca num aspecto interessante que nos vai ocupar mais adiante e que será fundamental para compreender a posição de Bloch – a arte como elemento e movimento de antecipação.

<sup>39</sup> Embora não tenhamos forma de confirmar a intenção de Lukács, o título dado ao artigo parece-nos sugerir uma referência à peça de Brecht *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* [*Ascensão e Queda de Mahagonny*], escrita em 1928 e estreada em Leipzig em 1930. A peça chegaria a Berlim em 1931, no mesmo ano em que Lukács para lá se muda, depois de uma passagem por Moscovo.

<sup>40</sup> Lukács associa a decadência do expressionismo enquanto tendência literária à dissolução do USPD.

«E assim o expressionismo chega a um fim enquanto tendência literária dominante na Alemanha – ao mesmo tempo, e não de forma accidental, que a dissolução do USPD». “*Grösse und Verfall des Expressionismus*” [*Grandeza e Decadência do Expressionismo*] (1934), *Internationale Literatur*; tradução de referência: “*Expressionism: its Significance and Decline*”, in *Essays on Realism* [pp. 76-113], ed. e trad. Rodney Livingstone, Cambridge: The MIT Press, 1981, p. 101 –

«And so expressionism came to an end as the dominant literary tendency in Germany – at the same moment in time, and this by no accident, as the dissolution of the USPD».

<sup>41</sup> Movimento marxista e revolucionário embrião do Partido Comunista da Alemanha (KPD), fundado em 1915 por Karl Liebknecht, Rosa Luxemburgo e Clara Zetkin. Viria a tornar-se no KPD em 1918.

que Lukács gostaria de reduzir o expressionismo»<sup>42</sup>. No entanto, a acusação em causa pretende não só colocar a nu a fragilidade e a inconsistência da teoria estética expressionista como também denunciar os perigos em que o marxismo incorre ao socorrer-se dos seus mecanismos artísticos. Segundo Lukács, após as divisões políticas ocorridas no seio do partido em 1920, houve uma parte considerável dos ideólogos do USPD que passaram a alimentar uma «estabilização capitalista»<sup>43</sup>. Sem colocar em causa a raiz marxista que está na génese do partido, a crítica aguça-se para apontar uma incapacidade latente de compreender, através da ferramenta da dialéctica, as dinâmicas concretas que constituem totalidade devida da realidade, «não penetrando até um conhecimento das causas da guerra e, por conseguinte, até um reconhecimento do seu carácter imperialista, e não procurando de forma alguma atribuir à resistência um carimbo socialista»<sup>44</sup>.

A digestão histórica desta questão encarregou-se de emparceirar a análise filosófica de Lukács com a crítica violenta de Kurella, criando a ideia genérica de que ambos eram delatores de uma suposta identificação ideológica entre o expressionismo e o fascismo.

A própria defesa do expressionismo que é levada a cabo por Bloch parece alinhar, em parte, com essa leitura mais precipitada. Bloch publica dois artigos de resposta: “*O Expressionismo, visto agora*” (*Der Expressionismus, jetzt erblickt*), em 1937, na revista *Die Neue Weltbühne*; e “*Discussões sobre o Expressionismo*” (*Diskussionen über Expressionismus*), em 1938, na revista *Das Wort*. Ambos os artigos são elementos cruciais para o debate com Lukács, no entanto, a leitura que Bloch faz da análise lukácsiana encontra-se, por vezes, assombrada pelo violento texto de Kurella (1937) – mais fresco que o texto de 1934. Daí que Bloch se concentre tendencialmente mais na questão da suposta relação entre o expressionismo e o Fascismo, mesmo quando tenta fazer justiça ao debate e evitar o demagogismo. Alega o próprio a propósito das teses de Lukács - «Ele [Lukács] insistiu que as tendências conscientes do expressionismo não

---

<sup>42</sup> BLOCH, *Discussing Expressionism*, p. 20 - «there is to be found far more than the ‘USPD ideology’ to which Lukács would like to reduce Expressionism».

<sup>43</sup> LUKÁCS, *Expressionism: its Significance and Decline*, p. 77 – «capitalist stabilization».

<sup>44</sup> *Idem, ibidem*, p. 93 - «not penetrating through to an understanding of the causes of the war and thus to a recognition of its imperialist character, and in no way seeking to give the resistance to the war a socialist stamp».

eram fascistas, e que as tendências conscientes do expressionismo só poderiam tornar-se um componente menor da *síntese* fascista»<sup>45</sup>.

De facto, o único propósito de Lukács neste capítulo é o de desconstruir a relação de proximidade entre o expressionismo e o fascismo, demonstrando o que poderá estar na sua origem e o que lhe poderá conceder fundamento. A este respeito consuma-se a seguinte asserção – «Não é acidental que o fascismo tenha aceite o expressionismo como parte da sua herança»<sup>46</sup>. No entanto, a hipótese de uma apropriação teórica do expressionismo por parte do nazismo não é especulativa, uma vez que ela foi equacionada de forma ponderada pelo próprio regime. Joseph Goebbels, ministro da propaganda na Alemanha nazi entre 1933 e 1945, teceu publicamente algumas considerações que denotavam um apreço por aquela corrente estética da vanguarda. De acordo com Goebbels, o expressionismo alcançou o seu devido sucesso num período em que a própria realidade parecia ter algo de expressionista<sup>47</sup>. Este caso é relatado por Lukács, que sugere que Goebbels terá visto no método abstraccionista do expressionismo (na sua essência de *distorção*) um método de representação da realidade que podia servir os propósitos da propaganda fascista. No entanto, não hesita em fazer a defesa da honra do expressionismo, deixando, por isso, bem claro que «os expressionistas tomaram o seu método criativo unicamente como uma apreensão estilística da *essência*; o falacioso demagógico Goebbels identifica este método com a própria realidade»<sup>48</sup>.

Embora a argumentação de Lukács seja bastante límpida e justa, Bloch - enquanto porta-voz do expressionismo - não tem como fugir a essa tensão histórica que pauta a

---

<sup>45</sup> BLOCH, *Discussing Expressionism*, p. 17 –

«he insisted that the conscious tendencies of Expressionism ‘could only become a minor component of the Fascist “synthesis”».

Na verdade, a exposição de Lukács é bastante mais sofisticada do que Bloch faz parecer, uma vez que a tese em causa é formulada da seguinte forma:

«Naturalmente, as tendências conscientes do expressionismo são diferentes disto [ideologia fascista], na verdade, por vezes até o oposto directo», LUKÁCS, *Expressionism: its Significance and Decline*, p. 112 – «Naturally the conscious tendencies of expressionism are different from this, indeed sometimes even the direct opposite».

Lukács procura reiteradamente afastar-se de uma crítica rasteira baseada na denúncia leviana de uma pulsão fascista no coração da teoria expressionista. O esforço para recentrar a sua tese e para a conduzir a uma crítica fundamentada da ideologia da fuga e do idealismo mistificador – como veremos adiante - é notório é também aí que concitaremos a nossa atenção de forma a alcançar o cerne filosófico do debate.

<sup>46</sup> LUKÁCS, *Expressionism: its Significance and Decline*, p. 111 –

«It is not accidental that fascism has accepted expressionism as a part of its inheritance».

<sup>47</sup> De resto, esta ideia aventada por Goebbels ilustra, de acordo com Lukács, a caminhada rumo a um *idealismo criador de mitos*.

<sup>48</sup> LUKÁCS, *Expressionism: its Significance and Decline*, p. 111 –

«The expressionists themselves took their creative method only as a styling grasp of the ‘essence’; the mendacious demagogue Goebbels identifies this method with the reality itself ».

relação com o fascismo. Bloch confronta-se, em 1937, com esse dado e admite que o regime nazi se terá aproveitado do expressionismo, contudo, a sua resposta deixa-nos um contributo bem mais fundamental para a presente discussão. Nas palavras do próprio, «aproveitaram-se das trevas sem aurora, do arcaico sem utopia, do grito fraudulento ou confuso sem conteúdo humano»<sup>49</sup>. A categoria da utopia – como veremos com mais detalhe adiante – é central para a teoria estética de Bloch e, de facto, ela surge aqui como elemento esvaziado de sentido objectivo. No contexto do expressionismo, a preponderância da utopia é entendida nos termos da sua concretude dialéctica, uma vez que é o horizonte de possibilidade que ela instaura sobre a realidade que acaba por determinar objectivamente o conteúdo da mesma. O expressionismo encontra tanto a sua sedimentação teórica como a prática artística num balanço entre o arcaico e o utópico, fruto de uma noção dialéctica que entrevê a realidade como sendo determinada pela integração do futuro na consciencialização do presente e passado<sup>50</sup>. A infusão de dimensões *ainda-não-conscientes* no viver social concreto amplia e projecta uma certa dimensão humanista sobre o mundo, sendo que a síntese artística a que se aponta será sempre uma aproximação a um novo mundo que se entende como *mais autêntico*.

Ora, a potencialidade que o fascismo terá descoberto no expressionismo não compreendia, no entanto, esta dinâmica de relações. O esvaziamento da utopia levado a cabo pelo regime nazi deveu-se, de acordo com Bloch, com uma certa autonomização da dimensão irracional. O caminho que o expressionismo advogara prendia-se muito mais com uma domesticação positiva do irracional, assumindo o objectivo de o «explorar e de lhe dar, concretamente, uma expressão adequada»<sup>51</sup>. As implicações desta concepção alimentam, naturalmente, algumas discussões no debate que se trava com a perspectiva realista, no entanto, trataremos de acondicionar esse aspecto numa fase mais adiantada do estudo.

---

<sup>49</sup> BLOCH, “*Der Expressionismus, jetzt erblickt*” (1937), *Die Neue Weltbühne*. Tradução de referência: “*O Expressionismo, visto agora*”, in *Realismo, Materialismo, Utopia: Uma polémica 1935-1940* [p. 73-80; trad.: Vera Maria San Payo de Lemos], selecção e trad. João Barrento, Lisboa: Moraes Editores, 1978, p. 78.

<sup>50</sup> «[...] os próprio quadros [expressionistas] foram precisamente buscar, recuperar, as suas raízes a algo ao mesmo tempo arcaico e utópico, sem que tivesse sido possível dizer exactamente onde acabava o sonho primitivo, onde começava a luz do futuro», BLOCH, *O Expressionismo, visto agora*, p. 75.

<sup>51</sup> BLOCH, *O Expressionismo, visto agora*, p. 78.

### § 3.2 O expressionismo entre o *elemento revolucionário* e o *activismo fraudulento*

Retomando a questão de há pouco acerca da troca de argumentos entre Lukács e Bloch, urge compreender que o ponto central do filósofo húngaro não passa expressamente pela instigação de um suposto e vago espírito cooperativo entre o fascismo e o expressionismo.

É certo que o artigo de 1934 regista, de facto, a tese de que o expressionismo traduz uma tendência ideológica burguesa que, entre muitas outras, se encontra na iminência de compactuar com a caminhada do fascismo mas, no entanto, o ónus da questão prede-se com o fundamento dessa afinidade. O que realmente articula a proximidade de ambas as partes é o facto de ambas herdarem tendências do período imperialista.

Lukács esclarece o propósito da sua análise: «O que temos que fazer primeiro, contudo, é mostrar como a concepção do mundo do expressionismo é, na verdade, a mesma concepção do mundo do idealismo subjectivo que era a filosofia *oficial* do imperialismo alemão»<sup>52</sup>. Esta noção remonta já à própria crítica que Lukács tecera ao USPD relativamente à contingência do seu posicionamento político anti-guerra.

Através da sua carta ideológica, o partido partilhou do sentimento espontâneo de revolta e desilusão das massas, tendo canalizado isso para orquestrar uma *pseudo-táctica de luta contra a guerra*. No entanto, movido por desígnios de *oportunismo* e de *chauvinismo social*, nunca foi capaz – como já vimos – de compreender a fundo o cunho imperialista da Guerra, bem como razões da sua ocorrência. O que o USPD conseguiu foi impedir que o instinto de revolta do proletariado se desenvolvesse em termos de uma consciência de classe revolucionária. A força emergente do proletariado era, assim, inutilizada, e as massas iam sendo gradualmente desviada do caminho da revolução.

---

<sup>52</sup> LUKÁCS, *Expressionism: its Significance and Decline*, p. 88 –

«What we have to do first, however, is show how the world outlook of expressionism is in fact the same world outlook of subjective idealism as that of German imperialism's 'official' philosophy».

De acordo com Lukács, este movimento de massas foi espontaneamente marcado pela tentativa do operariado se libertar da subordinação a que vinha sendo sujeito relativamente aos objectivos imperialistas que ainda reinavam. De um ponto de vista marxista, o que se exigiria neste quadro era uma reabilitação da resistência do povo em termos de uma genuína consciência de classe, mas tal não se verificou<sup>53</sup>. Mais tarde, em 1938, Lukács virá a consumir esta ideia definitivamente através de uma afirmação peremptória que retoma a tese de arranque acerca do expressionismo enquanto expressão artística da ideologia do USPD - «Portanto, na medida em que teve, de facto, uma influência ideológica, o expressionismo impediu, mais do que fomentou, o processo de esclarecimento revolucionário daqueles que influenciou. Também este seu efeito acompanha a ideologia do USP: não é por acaso que ambos se desagregam de encontro à mesma realidade»<sup>54</sup>.

A afinidade metodológica entre o USPD e o expressionismo – no seguimento da tese lukácsiana já apresentada de que o expressionismo representa a expressão artística da ideologia do USPD – reside no facto de ambas as tendências procurarem «evitar uma confrontação com as causas através dos seus ataques aos sintomas»<sup>55</sup>. A abordagem à divisão de classes na sociedade sugere, neste quadro, uma mera superação mental. O alerta de Lukács vai no sentido de defender que a superação de um conceito no pensamento se consubstancia na abolição da realidade a que o conceito se refere, pelo que o caminho talhado tanto pelo expressionismo como pelo USPD se encontra implicitamente motivado por um idealismo subjectivista<sup>56</sup>. Os perigos inerentes a esta consumação não são deixados ao abandono - «Eles [os expressionistas] não consideram por um instante que através desta confrontação com a abstracção – tão intransigente – eles acabam precisamente por servir os interesses da burguesia»<sup>57</sup>. O problema do expressionismo não era, neste sentido, uma mera actuação inoperante e inconsequente face aos desígnios revolucionários do marxismo na altura; a questão de fundo prende-se com um efeito contraproducente de um ideário evasivo que, em última instância,

---

<sup>53</sup> Lukács não deixa, neste capítulo, de apontar responsabilidades também à Liga Espartaquista.

<sup>54</sup> LUKÁCS, *Trata-se do Realismo!*, p. 58.

<sup>55</sup> LUKÁCS, *Expressionism: its Significance and Decline*, p. 96 –

«sought to avoid a confrontation with the underlying causes by their attacks on symptoms».

<sup>56</sup> Sobre esta questão do idealismo subjectivista haveremos de nos demorar com mais cuidado num capítulo posterior do estudo.

<sup>57</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 99 –

«They do not consider for a moment that though this very abstract – and so uncompromising! – confrontation they end up precisely where they serve the class interest of the bourgeoisie».

sedimenta e legitima a herança imperialista. Lukács conclui, assim, que o expressionismo é a «forma de expressão literária do imperialismo desenvolvido»<sup>58</sup>.

Procurando defender-se daquilo que diz serem as *fanfarras vermelhas contra o expressionismo*<sup>59</sup>, Bloch começa por acusar Lukács de não ter um conhecimento fundamentado acerca do movimento artístico propriamente dito, refugiando-se apenas em teóricos e historiadores<sup>60</sup>. Nessa medida, a estratégia de Bloch passa, numa primeira instância, por evocar um conjunto de artistas e obras que ajudam a ilustrar o ponto que pretende defender. O seu objectivo é provar que o espírito fracturante da prática expressionista, aliada à sua repercussão polémica e agitadora, não se coaduna com uma ideologia pequeno-burguesa reaccionária. Bloch convoca, a título de ilustração, o exemplo da *Torre dos Cavalos azuis* de Franz Marc, perguntando se seria realmente possível encontrar ali os ecos de um suposto imperialismo<sup>61</sup>.

Outro argumento invocado prede-se com a reprovação e censura que nazismo aplicou a grande parte desta arte moderna de vanguarda. O facto de Hitler ter desencantado uma ameaça nas obras expressionistas<sup>62</sup> ilustra, segundo Bloch, não só a pertinência histórica do movimento, mas também a sua real força operativa; é, portanto, a prova de que a arte expressionista «não continha nenhuma justificação do inimigo [nazismo], nenhuma ideologia do seu imperialismo e da sua ordem»<sup>63</sup>. Nesta sequência,

---

<sup>58</sup> *Idem, ibidem*, p. 112 - «literary form of expression of developed imperialism».

<sup>59</sup> BLOCH, *O Expressionismo, visto agora*, p. 74.

<sup>60</sup> Bloch admite e reconhece que o objectivo de Lukács, neste âmbito, passa por explorar a base social do expressionismo e as premissas ideológicas que brotam dele. Aponta-lhe, contudo, uma limitação metodológica grave.

<sup>61</sup> A propósito da conflituosa relação entre o expressionismo e as forças reaccionárias do fascismo, e de como as obras de arte sugerem ou reprovam uma proximidade teórica, talvez seja interessante fornecer uma outra ilustração através do exemplo de Emil Nolde – reconhecido pintor expressionista. Num livro intitulado *German Primitivism/Primitive Germany: The Case of Emil Nolde* (1992) é discutida a tese de que o expressionismo está sujeito, em razão da sua metodologia artística e das forças criativas a que dá vazão, a um eventual apreço por parte da ideologia fascista (por muito que essa afinidade não tivesse sido congeminaada numa primeira instância):

«These two components in an expressionist primitivism – the dynamix expansion of expressivity and a search for a static order – indicate how, in Nolde's particular case, modern aesthetics could take a right turn and end up with considerable fascist sympathy», Russel BERMAN, *German Primitivism/Primitive Germany. The Case of Emil Nolde*. In: Richard J. Golson (ed.), *Fascism, Aesthetics and Culture*. Hanover e Londres: University Press of New England. 1992. pp. 56-66.

<sup>62</sup> A exposição *Arte Degenerada* (Munique, 1937) representa justamente a tentativa do regime nazi de desacreditar o movimento expressionista, procurando colar-lhe a imagem de uma arte perigosa e insubordinada. Apesar de tudo, Bloch consegue extrair algo de positivo desta exposição, acreditando que inadvertidamente foram concedidas condições ao expressionismo para este se desenvolver com outra amplitude e dimensão, uma vez que mais pessoas puderam tomar conhecimento do movimento - «o seu ataque [de Hitler] faz com que o objecto atacado se aproxime de nós, e possa exigir uma observação fiel» (BLOCH, *O Expressionismo, visto agora*, p. 75).

<sup>63</sup> BLOCH, *O Expressionismo, visto agora*; p. 74.



Bloch rebate a acusação de Lukács contra o próprio realismo, acusando os intelectuais moscovitas de terem o mesmo ponto de referência estático que o nazismo de Hitler – o classicismo, com a sua *nobre simplicidade* e a frieza de uma *serena grandeza*. Com esse passo, Bloch pretende redireccionar a acusação de imperialismo para aquilo que julga ser a mentalidade esquemática do realismo proclamado por Lukács. Contudo, o seu argumentário visa essencialmente outro ponto – demonstrar que o que tornou o expressionismo numa ameaça para o nazismo foi o seu latente elemento de ruptura consubstanciado na prática artística do movimento. Os ataques públicos de Hitler visavam precisamente a novidade augurada e o mistério inaudito do experimento artístico. Acerca deste *aspecto original* transportado e surpreendido pelo expressionismo, Bloch conclui que «aí se torna mais visível, não só à superfície, mas também na sua essência, que esse aspecto continha não o imperialismo que lhe é imputado, mas até o anticapitalismo, subjectivamente inequívoco, objectivamente ainda não muito claro»<sup>64</sup>.

Um ano mais tarde, Bloch reafirma esta tese de que, no âmbito da arte, o expressionismo representaria a principal arma de dismantelamento do capitalismo: «a qualquer pessoa que tenha ouvidos para ouvir dificilmente lhe poderá ter escapado o elemento revolucionário que o seu grito contém, mesmo que seja indisciplinado e descontrolado, e tenha dissipado uma grande parte da herança clássica»<sup>65</sup>. Bloch lamenta que todas as formas de oposição à classe dominante que não se apresentem como estritamente comunistas desde o seu âmago sejam tendencialmente encaradas como formas de fortalecimento dos valores vigentes. Naturalmente que o expressionismo se insurge aqui contra aquilo que julga ser o aspecto formalista e esquemático da perspectiva realista. Até mesmo a questão da herança cultural não deixa de estabelecer essa relação, uma vez que o realismo lukácsiano se demonstra devoto de um neoclassicismo estruturante que o torna refém de modelos estéticos do passado. Ou seja, o tal elemento revolucionário que Bloch advoga no expressionismo não se desdobra apenas sobre o plano político, ele manifesta-se também na própria metodologia do movimento, uma vez que a gestão da herança cultural é entendida como um processo de apropriação crítica e não como mero acto de anuição.

---

<sup>64</sup> BLOCH, *O Expressionismo, visto agora*; RMU, p. 75.

<sup>65</sup> BLOCH, *Discussing Expressionism*, p. 20 –

«Anyone who had ears to hear could hardly have missed the revolutionary element their cries contained, even if it was undisciplined and uncontrolled, and ‘dissipated’ a considerable amount of the ‘classical heritage’.

O marxismo e o socialismo sempre se demonstraram preocupados com a gestão responsável da herança cultural do passado. Bloch escreve, contudo, num texto intitulado *Die Kunst zu erben*<sup>66</sup>, onde alerta para o perigo que acabámos de enunciar - «Paralelamente às vantagens oferecidas por um passado grandioso, existe o perigo de estreitamento de vistas em relação à arte dos nossos dias e da subestimação abstracta de novas tendências artísticas»<sup>67</sup>. O realismo de Lukács era, aos olhos de Bloch, marcadamente formalista, uma vez que o critério para a admissão do valor estético de uma obra correspondia finalmente a parâmetros formais – uma obra só seria considerada valiosa se se enquadrasse correctamente na matriz realista que num passado se provara progressista e atingira sucesso.

Ora, é também face a isto que o *elemento revolucionário* do expressionismo se impõe e confirma a sua força. O impacto da agitação expressionista é inquestionável, embora a sua expressão política careça de consistência. De facto, Lukács não deixa de reconhecer que, no seu auge – fim da 1ª Guerra - , o expressionismo se apresentava como um importante movimento literário oposicionista. Contudo, e em razão dos factores que vimos até aqui, Lukács conclui que a actuação expressionista se consubstancia histórica e ideologicamente numa *batalha simulada*. Nos termos da correspondência política com o USPD, a prática artística do expressionismo é matizada por um ideário que esconde a sua inoperância por detrás de uma fachada esclarecidamente reivindicativa. As lutas do expressionismo foram todas travadas em abstracto: o seu posicionamento anti-guerra fracassara na compreensão do carácter imperialista da mesma, tenho sido dirigidos esforços tão vagos como o próprio conceito que se procurar atingir<sup>68</sup>; a crítica à classe-média escondera o latente desejo de constituir uma elite fora dessa mesma classe, entregando-lhe os destinos da sociedade, e criando assim uma clivagem na estrutura da mesma<sup>69</sup>; o repúdio da violência concernira apenas o seu conceito abstracto, e não a

---

<sup>66</sup> Texto escrito a duas mãos com Hanns Eisler e publicado em 1938 na revista *Die Weltbühne* (Praga), vol. 34, nº 1.

<sup>67</sup> BLOCH/EISLER, “*Die Kunst zu erben*” (1938), *Die Neue Weltbühne*; tradução de referência: “*A Arte e a sua Herança*”, in *Realismo, Materialismo, Utopia: Uma polémica 1935-1940* [p. 81-86; trad. João Barrento], selecção e trad.: João Barrento, Lisboa: Moraes Editores, 1978, p. 81.

<sup>68</sup> Cf. LUKÁCS, “*Grösse und Verfall des Expressionismus*” (1934), *Internationale Literatur*.

«A atitude dos expressionistas face à guerra seguiu o mesmo rumo metodológico na teoria e na prática: a partir de certos sintomas eles abstraíram subjectiva e arbitrariamente a *essência*», *Expressionism: its Significance and Decline*, p. 93 –

«The expressionist’ attitude to the war followed the same methodological course in theory and practice: from certain symptoms, to the subjectively and arbitrarily abstracted ‘essence’».

<sup>69</sup> Acerca deste tópico, confira-se a seguinte leitura:

violência concreta e contra-revolucionária da burguesia. Estes são, com efeito, alguns dos traços característicos de uma ideologia que, no entender de Lukács, repousa sobre um *anti-capitalismo romântico*<sup>70</sup> e sustenta uma arte que se revela como «manifesto declamatório emotivo e vazio, a proclamação de um activismo fraudulento»<sup>71</sup>.

---

«De acordo com Lukács, o estilo abstracto e caótico do Expressionismo expôs a tendência de classe do movimento precisamente devido ao seu obscurantismo. Ele expressou um antagonismo relativamente aos valores da classe média, mas não os conectou a nenhum fundamento económico, desviando a questão para um conflito eterno e abstracto entre a burguesia e a anti-burguesia.», Emily BRAUN, “*Expressionism as Fascist Aesthetic*”, in *Journal of Contemporary History* [pp. 273-292], vol. 31, n. 2, *Special Issue: The Aesthetic of Fascism*. Londres: Sage Publications. 1996, Abril. pp. 273-274 -

«According to Lukács, the abstract and chaotic style of Expressionism ultimately exposed the class bias of the movement precisely because of its obscurantism. It voiced an antagonism towards middleclass values, but did not connect them to any economic underpinnings, deflecting the issue to an eternal and abstract conflict between the bourgeoisie and the anti-bourgeoisie.».

<sup>70</sup> Cf, LUKÁCS, *Expressionism: its Significance and Decline*, p. 92 - «romantic anti-capitalism»

<sup>71</sup> *Idem, ibidem*, p. 112 - «emotive yet empty declamatory manifesto, the proclamation of a sham activism».

## § 4 Questões acerca do Expressionismo

### § 4.1 O factor subjectivo

Aquilo que a década de 30 testemunhou, no âmbito da estética, como o confronto entre as perspectivas artísticas do realismo e do expressionismo tem, naturalmente, um fundamento filosófico que importa analisar. Todas as questões de fundo que sustentam o problema se encontram radicadas numa divergência consistente acerca da própria interpretação do marxismo. Pretende-se, com isto, dizer que as categorias de *expressionismo* e de *realismo* encontram, no confronto filosófico que dinamiza a sua teoria, o fundamento da sua auto-implicação. Elas não são meras gavetas artísticas com o propósito de congregar obras com um certo sentido estético em comum; são perspectivas filosóficas distintas sobre a realidade. É sob esta orientação que o presente capítulo se desenvolverá.

A dimensão política da questão expressionista permitiu-nos compreender que em causa não estão só os preceitos estéticos mas também uma concepção do mundo. O traço artístico deformador e explosivo característico desta corrente de vanguarda encarnara naturalmente um impulso transformador da realidade. Nessa medida, o expressionismo colhe a sua pertinência histórica e cimenta, à medida que se vai desenvolvendo, uma filosofia única dentro do espectro marxista.

Do ponto de vista da sua matriz doutrinária, o expressionismo apresenta-se como força de ruptura. Se a perspectiva realista assume, no âmbito da sua teorização e da própria metodologia artística, o compromisso revolucionário de protagonizar a transformação através da criação artística, o expressionismo, por seu turno, e sem renegar esse projecto, parece entender o próprio momento da ruptura como algo valioso por si só<sup>72</sup>. Não se pretende, neste momento, fazer um juízo de valor acerca dos princípios em

---

<sup>72</sup> Lukács usa o termo *vanguardismo* com uma conotação pejorativa, uma vez que, no seu entender, a verdadeira vanguarda – consequente e transformadora - só poderia ser cumprida pelo realismo –

confronto, uma vez que o essencial é introduzir a clivagem filosófica que justifica o interesse do debate.

O elemento revolucionário que Bloch associa ao expressionismo, e que Lukács critica em razão da sua moldura abstracta<sup>73</sup>, esconde naturalmente um sustento teórico que importa compreender. Nessa medida, há que começar por analisar o que Brecht designa, nos seus *Schriften zur Literatur und Kunst*, por *tendência libertadora*<sup>74</sup>. De um ponto de vista político, o espírito transformador do expressionismo dá voz a uma leitura crítica da história e confirma a necessidade de desmantelamento do capitalismo, mas de um ponto de vista conceptual, o que está por detrás dessa tensão é, no fundo, um balanço subjectivo *para fora de si*. Brecht defende que a condenação de que o expressionismo foi alvo se deve àquilo que foi a sua investida histórica em duas frentes: contra o formalismo e o esquematismo que marcam a teoria marxista da arte e da literatura até aí, e contra as forças capitalistas que impediam um desenvolvimento maturado do movimento.

A este respeito, e num quadro geral de maior folgo, Brecht, que demonstrara várias vezes apreço por metodologias cunhadas pelo expressionismo, faz em 1938 um balanço céptico do ímpeto revolucionário do movimento. Nunca tendo admitido que ali pudessem estar reunidas condições para um cumprimento da função social de que a arte se deveria investir, Brecht haveria de canalizar esforços para uma reformulação profunda da teoria realista, lembrando as debilidades que o expressionismo nunca sobe corrigir: «Esta tendência artística [expressionismo] foi qualquer coisa de contraditório, de irregular, de

---

«a tal vanguarda na literatura só os realistas significativos a poderão construir», LUKÁCS, *Trata-se do Realismo!*, p. 55.

<sup>73</sup> Lukács traça o seguinte perfil ao expressionismo, num rescaldo da sua actuação política:

«pacifismo abstracto, ideologia da não-violência, crítica abstracta da burguesia, extravagâncias anarquistas», LUKÁCS, *Trata-se do Realismo!*, p. 57.

Acerca desta operatividade ambivalente do expressionismo:

«Com o seu pacifismo acrítico, o expressionismo havia contribuído para impedir a verdadeira actividade revolucionária do KPD (partido comunista) e havia dado forma estética à ideologia socialdemocrática, contrária à violência revolucionária e favorável às explicações individualizadas, contra a conexão de totalidade exigida pelo pensamento marxista.», José A. SÁNCHEZ, *Brecht y el Expressionismo. Reconstrucción de un diálogo revolucionario*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 1992, p. 21 –

«Con su pacifismo acrítico, el expressionismo habría contribuído a entorpecer la verdadera actividade revolucionaria de la KPD (partido comunista) y habría dado forma estética a la ideologia socialdemócrata, contraria a la violencia revolucionaria y favorable a las explicaciones individualizadas, frente a la conexión de totalidade exigida por el pensamiento marxista».

<sup>74</sup> «A recordação do Expressionismo é para muitos a recordação de tendências libertadoras», BRECHT, “Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie”; *Schriften zur Literatur und Kunst*. Tradução de referência: “Sobre o Carácter Formalista da Teoria do Realismo”, in *Realismo, Materialismo, Utopia: Uma polémica 1935-1940*, Selecção e trad.: João Barrento [pp. 90-96: trad. Fernanda Cândida da Mora Alves Gomes e Maria Fernanda Gil Pinheiro da Costa], Lisboa: Moraes Editores, 1978, p. 93.

confuso (transformou mesmo tudo isso em princípios), e estava cheia de protesto (sobretudo do da impotência)»<sup>75</sup>. Este perfil corrobora de forma pertinente o espírito de evasão inscrito nesta filosofia e permite enunciar algumas questões de fundo acerca do seu pendor subjectivista. De facto, já num texto de Bloch (publicado um ano antes, em 1937<sup>76</sup>) era veiculada e assumida essa mesma caracterização teórica, sendo a força da corrente expressionista entendida nos termos de um exercício de «fuga, protesto e confusão»<sup>77</sup>. Esta questão era, naturalmente, apresentada por Bloch do ponto de vista da sua positividade, e a silhueta que desenhara corresponde em larga medida à *tendência libertadora* de Brecht. Nesta particular acepção, ambos saúdam o apelo à renovação da criação artística e das formas de intelecção e reprodução da concretude dialéctica do real, mas não sem antes admitirem os perigos idealistas e abstraccionantes em que a teoria incorre.

Tal horizonte assombra o expressionismo desde os seus primórdios e é, com rigor, visado ampla e criticamente ao longo de toda a década de 30 por Lukács. Em 1938 surge uma formulação tácita do problema que Bloch nunca viria a refutar, segundo a qual a essência do expressionismo é o subjectivismo. Embora Lukács projecte depois esta noção para uma dimensão social e político, alegando que o expressionismo trava uma *guerra subjectivista* à própria realidade concreta, Bloch admite que «o carácter humanamente subjectivo é precisamente o aspecto positivo na subjectividade inegável (e preocupante) do Expressionismo»<sup>78</sup>. Esta questão enuncia, como trataremos de analisar, intrincados problemas relativamente às esferas do idealismo e da abstracção.

A *fuga* assumida e encarnada pelo expressionismo resulta, no entender de Lukács, numa ideologia do escapismo, e assume naturalmente contornos abstraccionantes. Encontramos esboços da formulação desta tese já no seu texto de 1934, onde podemos ler o seguinte: «Mas isto não é apenas uma resolução idealista subjectiva da questão, i.e. a mudança desde a questão da transformação da própria realidade (revolução genuína) até à transformação das ideias acerca da realidade, é também um escape mental da

---

<sup>75</sup> BRECHT, “*Die Expressionismusdebatte*” (1938); *Schriften zur Literatur und Kunst* (1966). Tradução de referência: “*O Debate sobre o Expressionismo*”, in *Realismo, Materialismo, Utopia: Uma polémica 1935-1940*, Selecção e trad. João Barrento [pp. 87-89: trad. Fernanda Cândida da Mora Alves Gomes e Maria Fernanda Gil Pinheiro da Costa], Lisboa: Moraes Editores, 1978, pp. 87-88.

<sup>76</sup> Embora o texto de Brecht tenha sido escrito em 1938, foi somente publicado postumamente, à semelhança de muitos outros, na compilação em dois volumes intitulada *Schriften zur Literatur und Kunst*, editada em 1966 por Werner Hecht, em Aufbau)

<sup>77</sup> BLOCH, *O Expressionismo, visto agora*, p. 78.

<sup>78</sup> *Idem, ibidem*, p. 78.

realidade»<sup>79</sup>. Lukács regressaria várias vezes a este ponto noutros ensaios, o que fez com que esta tese fosse abordada também por outros autores. Com rigor, o extravasamento da esfera subjectiva, bem como as suas implicações abstraccionantes, não surge livre de reparos mesmo por parte de quem lhe fornecera um sustento teórico – entre outros, Bloch e Brecht.

Brecht, que travara uma luta pessoal contra o seu próprio cepticismo<sup>80</sup>, acabara por lançar alguns alertas acerca das limitações instrumentais deste princípio. Se por um lado, e de um ponto de vista artístico e metodológico, é saudado o protesto expressionista contra os agrilhoamentos da tradição clássica do realismo, por outro são tecidas críticas acerca da respectiva inoperância política - «Pouco tempo depois veio a perceber-se que eles [expressionistas] só se tinham libertado da gramática, mas não do capitalismo»<sup>81</sup>. Segundo Brecht, esta primazia da subjectividade acabara por conduzir a um idealismo com repercussões ao nível de uma concepção do mundo desfasada das suas forças estruturantes, e de um activismo político limitado.

A respeito deste perigo, já Lukács tinha alerta, em 1936, num ensaio intitulado *Narrar ou Descrever?*<sup>82</sup>, para a importância de se evitar uma «observação exterior e superficial das manifestações da vida burguesa, das formas de vida características da sociedade burguesa, uma observação que faz abstracção das forças motrizes do desenvolvimento social e da acção que estas continuamente exercem, inclusive sobre a superfície da vida»<sup>83</sup>. A realidade capitalista esconde uma teia intrincada de processo por debaixo da sua superfície estanque. Todo o fenómeno é articulado por uma evolução complexa que não se torna evidente se nos determos apenas sobre a respectiva aparência. Nessa medida, a libertação subjectiva do expressionismo, na ânsia de escancarar o mundo, acabaria – aos olhos dos seus oponentes - por se fechar a ele, atendendo ao que Lukács julgou ser um esvaziamento do conteúdo da realidade.

---

<sup>79</sup> LUKÁCS, *Expressionism: its Significance and Decline*, p. 89 - «But this is not just a subjective idealist resolution of the question, i.e. the shift from the question of transformation reality itself (genuine revolution) to transforming ideas about reality, it is also a mental escape from reality».

<sup>80</sup> Brecht admite que, antes de se mostrar empenhado em reconhecer a pertinência deste ponto, adoptou uma postura demasiado crítica:

«Assumi uma atitude céptica perante esses acidentes penosos e inquietantes em que alguém “sai fora de si”», BRECHT, *Sobre o Carácter Formalista da Teoria do Realismo*, p. 94

<sup>81</sup> *Idem, ibidem*, p. 94.

<sup>82</sup> “*Narrar ou Descrever? Para a discussão sobre Naturalismo e Formalismo*” [*Erzählen oder beschreiben? Zur Diskussion über Naturalismus und Formalismus*]; *Internationale Literatur* (1936).

<sup>83</sup> LUKÁCS, *Narrar ou Descrever?*, p. 56.

Embora a recepção destas desconfianças nunca tenha sido digerida pacificamente dentro do movimento, certo é que nunca delas o expressionismo fugiu. Relacionando-se directamente com as críticas de que era alvo, Bloch encarara os perigos de uma tendência abstraccionista - «E o mundo aparentemente esvaziado de objecto, sobre o qual se projectava a *extravasação do Eu*, não dava às composições nem às construções qualquer ligação com o mundo real; também desta perspectiva o expressionismo foi, em parte, “arte abstracta” e no mau sentido da palavra»<sup>84</sup>. Bloch não consente, no entanto, a tese lukacsiana acerca da *ideologia da fuga*, alegando que as lutas dos expressionistas não devem ser desvalorizadas e entendidas como meros esforços ilusórios ou inconsequentes.

Nesse capítulo, Brecht também revela cuidado em contemplar os méritos progressistas do movimento - «Para mim, o Expressionismo não é só um assunto penoso, nem é só um desvio. E porquê? Porque não o encaro de modo nenhum como fenómeno, nem lhe aplico um rótulo. Houve nele muito que aprender para os realistas que o pretendam, e que procuram apanhar o lado prático das coisas»<sup>85</sup>.

A compreensão deste posicionamento de Brecht dentro da estética marxista revela-se fundamental para uma leitura dialéctica da questão expressionista, uma vez que é aqui sublinhada a necessidade de estabelecer um entendimento da teoria expressionista que não se esgote na mera consideração atomizada de episódios fenoménicos com fraca adesão à realidade. Brecht estuda o expressionismo também do ponto de vista da ontologia e da epistemologia que o sustentam os seus métodos criativos e, nessa medida, o olhar que é traçado desvenda uma relação intrincada com a concretude dialéctica do real. Aliás, a leitura brechtiana sugere ainda a existência de um fundo de cooperação entre as perspectivas realista e expressionista, considerando que, a partir do momento em que o reflexo da realidade é perspectivado nos termos de uma reprodução dos processos em que se desdobra e consubstancia a verdade, a gestão criativa do elemento poético compreende uma amplitude alargada onde os diferentes olhares estéticos confluem num sentido único – a intensificação de momentos particulares da vivência dos homens.

---

<sup>84</sup> BLOCH, *O Expressionismo*, visto agora, p. 75.

<sup>85</sup> BRECHT, *Sobre o carácter formalista da Teoria do Realismo*, p. 94.



#### § 4.2 Dialéctica de fenómeno e essência – questões de objectividade

Se do ponto de vista formal os revolucionamentos estéticos expressionistas acabam por ser gradualmente reconhecidos no âmbito de um acompanhamento das inovações metodológicas artísticas contemporâneas, o mesmo não se verifica do ponto de vista do conteúdo. A dimensão subjectivista que temos vindo a abordar influencia determinantemente os moldes em que a realidade é concebida e, conseqüentemente, em que o objecto da representação artística é apresentado, pelo que aqui reside um traço fundamental do cepticismo com que o expressionismo foi inicialmente acolhido no seio da própria estética marxista.

De acordo com a leitura da perspectiva realista, o expressionismo incorre, por força da preponderância do *sentir*, na perigosa tendência de se vincular à imediatidade do real, circunscrevendo-se àquilo que Hegel designara por *certeza sensível*<sup>86</sup>. O risco da unilateralidade e da imediatez da subjectividade do *sentir* encontra-se naturalmente presente na ideologia expressionista, tendo sido historicamente associada, no âmbito da perspectiva dialéctico-materialista, a um impedimento à compreensão aturada dos respectivos processos compositivos que sustentam cada fenómeno à superfície.

---

<sup>86</sup> Na *Phänomenologie des Geistes* (1807), Hegel desenvolve a noção de *certeza sensível* [*sinnliche Gewißheit*] enquanto primeira figura da consciência. A primeira acepção de verdade é vislumbrada a partir da relação imediata que se dá entre sujeito e objecto no momento presente do *agora*, do *sentir*. Aí, e ao postular um *Eu* como figura universal, a *certeza sensível* «aparece como a mais verdadeira, pois do objecto nada ainda ela deixou de lado, mas o tem em toda a sua plenitude, diante de si» (HEGEL, *Fenomenologia do Espírito*, trad. Paulo Meneses, Karl-Heinz Effen e José Nogueira Machado, Petrópolis: Editora Vozes, 2002, p. 85). A verdade nestes termos desvelada é, contudo, uma verdade abstracta.

«[O] puro ser permanece como essência dessa certeza sensível, enquanto ela mostra em si mesma o universal como a verdade do seu objecto; mas não como imediato, e sim como algo a que a negação e a mediação são essenciais», HEGEL, *Fenomenologia do Espírito*, p. 88.

Com efeito, o momento da percepção do *não-ser* que assiste ao *agora* do momento presente, impõe não só a negação como figura de determinação da verdade mas também uma mediação no acesso a ela. A verdade não será assim assegura nem pelo sujeito nem pelo objecto, mas antes pela unidade dialéctica que compreende a identidade e a diferença. No entanto, e para a questão que nos interessa, cabe ressaltar sobretudo que a *certeza sensível* consubstancia a imediatez da subjectividade.

Do ponto de vista dos seus críticos, dir-se-á que o seu pendor agnóstico fá-lo procurar a captação da essência através de um desenraizamento da sua própria conexão causal no espaço e no tempo. Essa essência, apresentada posteriormente como realidade poética, é, por isso, fruto de uma abstracção. Tal como Lukács defende: «essa essência não é a essência objectiva da realidade, do processo global. Essa essência é precisamente o puro subjectivismo»<sup>87</sup>. O processo de essencialização do expressionismo é – como trataremos de analisar mais adiante - muito mais complexo e sofisticado do que um mero exercício de abstracção, mas neste momento talvez se justifique um olhar mais aprofundado sobre os perigos de uma centralização da dimensão subjectivista.

Lukács, que se mostrara muito crítico de um certo subjectivismo extremado<sup>88</sup>, promove, no ensaio que redige em 1938 em defesa do realismo (*Trata-se do Realismo!*), uma análise que relaciona directamente o idealismo subjectivista com um tendencial esvaziamento do conteúdo por parte da teoria expressionista. Nesse contexto, o subjectivismo é apontado como gesto vazio de objectividade, e a nossa leitura deverá respeitar três parâmetros cruciais: o processo de abstracção, a questão das mediações do real, e a concepção da essência.

De acordo com Lukács, a abstracção enquanto ferramenta de captação da essência do real conduz o expressionismo a uma distorção idealista que opera sobre os fenómenos sem penetrar na raiz material dos mesmos. O processo de abstracção repousa sobre uma forma subjectiva e arbitrária, pelo que o objecto se configurará como algo vazio. O subjectivismo da teoria expressionista assentaria, nessa perspectiva, num divórcio relativamente às determinações sociais e económicas. Nos termos de um idealismo subjectivista, a realidade apresenta-se como caos, pelo que a apreensão da sua essência é somente possível através de um processo de isolamento, onde as conexões compositivas do viver material são removidas. O sentimento, e respectiva ferramenta da intuição, cumprem posteriormente a função de acolher essa essência que, por esta altura, já não se apresenta devedora de qualquer historicidade ou determinação racional<sup>89</sup>.

---

<sup>87</sup> LUKÁCS, *Trata-se do Realismo!*, p. 47.

<sup>88</sup> Cf. LUKÁCS, “*Erzählen oder beschreiben?*”, *Internationale Literatur* (1936).

<sup>89</sup> É naturalmente importante acompanhar esta reflexão acerca da questão da *essência* [Wesen] com uma noção das apropriações dialécticas levadas a cabo por Hegel e por Marx. Numa perspectiva idealista, Hegel, ao postular a oposição entre o *ser* e o *dever-ser* [Sollen], impõe uma cisão entre a imediatez empírica do fenómeno e respectiva essência que, assim, se configura como realidade autêntica. Marx recupera esta distinção para criticar a absoluta contraposição da essência ao mundo objectivo onde o ser se manifesta. Nos termos do materialismo dialéctico, a *essência* surge enquadrada na unidade de um processo que a relaciona com o fenómeno, assumindo uma raiz material que a ancora à própria unidade dialéctica do real.

A essência extraída do real seria, por conseguinte, fruto de uma alienação da sua própria textura concreta. Lukács reafirma - «Temos realçado repetidamente como esta “essência” nada tem em comum com a ênfase e a síntese objectiva das características gerais, permanentes, recorrentes e típicas da realidade objectiva»<sup>90</sup>. Através do processo de abstracção que o afasta das tipicidades, o expressionismo parte de um reflexo subjectivo e acentua o que nesse mesmo reflexo surge como essencial, ignorando, portanto, aspectos que de um ponto de vista subjectivo se afiguram como inessenciais mas que são precisamente as determinações sociais concretas.

A respeito desta preocupação, Lukács virá a concluir mais tarde que «a concepção marxista do realismo é a do realismo da essência artisticamente representada»<sup>91</sup>. Importa aqui reter a diferença entre o objecto artístico em que se consubstancia a essência representada ou o fenómeno. Do ponto de vista do materialismo dialéctico, representar artisticamente a essência é fazer com que a amplitude do reflexo estético compreenda o fenómeno para lá da sua imediatez epidérmica e desvende, nos termos da dialéctica, a sua própria essencialidade. A partir do momento em que *fenómeno* e *essência* são abordados enquanto momentos compositivos e *transmutáveis* da realidade objectiva, à essência é-lhe reconhecida uma expressão fenoménica e ao fenómeno é-lhe descodificada a sua própria essência – o seu nexa da causalidade, o seu correlato de existência entre a realidade e a aparência. Tal como Lukács atesta, «o fenómeno manifesta, na sua mobilidade, a sua própria essência»<sup>92</sup>, pelo que a representação da essência só conquistará contornos realistas (do ponto de vista marxista) na medida em que apreender todo o movimento dialéctico a que lhe dá origem. A essência artisticamente representada não é meramente uma postulação de uma normatividade estanque a que temos um breve acesso por via da sua manifestação fenoménica; ela é já a *síntese artística* de um processo objectivado, movido e dinamizado pelo confronto de forças que balança entre a aparência circunstancial e uma realidade mais profunda, e compreendido através da ferramenta da dialéctica materialista. Portanto, falar do realismo de uma essência artisticamente representada é falar da objectivação de um movimento dialéctico de contínua superação de singularidades e fenómenos.

---

<sup>90</sup> LUKÁCS, *Expressionism: its Significance and Decline*, p. 105 –

«We have repeatedly pointed out how this ‘essence’ had nothing in common with the objective summary and emphasis of the general, permanent, recurring and typical features of objective reality».

<sup>91</sup> LUKÁCS, *Introdução aos Escritos Estéticos de Marx e Engels*, p. 31.

<sup>92</sup> *Idem, ibidem*, p. 29.

Por contraste, Lukács denota na teoria expressionista, um crescente esvaziamento do conteúdo, uma vez que, na realidade, «a superficialidade das determinações imediatamente apreendidas só pode ser superada através de uma investigação das determinações reais, subjacentes e essenciais»<sup>93</sup>, e o processo de abstracção orienta, em vez disso, a procura de uma pureza isolada que o reflexo subjectivo possa desdobrar de forma cristalina<sup>94</sup>. Do ponto de vista do realismo, este processo de elaboração de um conteúdo artístico desenhado da concretude dialéctica do real desenvolve-se, assim, sob o signo de uma não-objectividade, razão pela qual Lukács alerta para a existência de um *movimento em falso*.

Este passo fraudulento do expressionismo representaria uma das contradições internas da sua estética, verificando-se também na não-objectividade da própria linguagem – por vezes separada da concretude da realidade externa e assinalada pelos críticos como *monumentalidade oca*. Esta questão é particularmente importante no âmbito da estética marxista, tendo Lukács inclusivamente reforçado, no seu ensaio de 1945 intitulado *Introdução aos Escritos Estéticos de Marx e Engels*, a noção de que a objectividade é a essência de uma teoria da arte de base dialéctico-materialista.

Por trás desta crítica de Lukács está a denúncia de uma suposta incapacidade expressionista de compreender, captar e representar a totalidade do real. E a este propósito é importante notar aqui um ponto especialmente caro ao materialismo dialéctico. Apreender a essência nunca é um acto definitivo e directo, mas sim um movimento complexo, porque mesmo a razão mais profunda e essencial nunca encerra em si a totalidade completa do real - essa terá sempre de incluir tanto o reduto essencial profundo como o próprio fenómeno superficial. Portanto, para uma apreensão total do real é necessário que o exercício de captação estética se consubstancia num movimento processual capaz de se debruçar e entender toda esta teia de implicações. Aos olhos de Lukács, o expressionismo vacila na consumação deste entendimento.

---

<sup>93</sup> LUKÁCS, *Expressionism: its Significance and Decline*, p. 107 –

«the superficiality of the immediately grasped determinations can only be overcome by research into the real, underlying and essential determinations».

<sup>94</sup> Lukács não cai, porém, no erro de condenar absolutamente o processo de abstracção, uma vez que, até certa medida, ele é um momento crucial da captação artística dos caracteres típicos e das particularidades que virão a dinamizar o reflexo estético:

«A concepção do mundo própria do escritor não é, no fundo, outra coisa que não a síntese elevada a certo grau de abstracção da soma das suas experiências concretas», LUKÁCS, *Narrar ou Descrever?*, p. 80

### § 4.3 Acerca da *totalidade*

No âmbito geral do confronto entre correntes estéticas, a questão da *totalidade* é, na perspectiva do expressionismo, um ponto que torna a teoria e a prática artística do realismo algo enganadoras. Bloch afirma que a concepção fechada do real levada a cabo por Lukács sugere uma precipitada abordagem idealista do mundo, sendo este um perigo quase inescapável em qualquer teoria filosófica que não contemple as noções de *ruptura* ou de *descontinuidade* no mundo. A acusação é enunciada numa primeira instância da seguinte forma: «E o realismo, também na poesia, revela-se igualmente irregular e amplo, de tal modo que se pode dizer que: quando ele se propõe como fechado, como reflexo duma realidade sem descontinuidade e abertura, não é realismo, mas sim resíduo das velhas construções harmónicas e artificiais do idealismo»<sup>95</sup>.

Estas acusações de Bloch remontam a 1935, aquando da sua participação no *Congresso para a Defesa da Cultura*, realizado em Paris. Lukács debateu-se directamente com elas e faz a sua defesa três anos mais tarde, num artigo intitulado “*Es Geht um den Realismus*” e publicado na *Das Wort*. Partindo de uma consideração elementarmente marxista, Lukács lembra que «a totalidade da economia é ela própria qualquer coisa de historicamente mutável».<sup>96</sup> Esta asserção não é, contudo, suficiente para podermos assumir que as mutações inscrevem no real uma *descontinuidade* estruturante. O que sai reforçado de um posicionamento realista é justamente a rede de conexões que colige aquilo que a superfície fenoménica da realidade capitalista dispõe de uma forma fragmentária. Por muito que aí os fenómenos sejam entrevistados como desgarrados de uma essência, o que Lukács pretende demonstrar é a existência de um nexo de causalidade que vive e lateja debaixo de uma superfície que naturalmente ostenta descontinuidades e rupturas.

---

<sup>95</sup> BLOCH, “*Marxismus und Dichtung*” (1935); *Literarische Aufsätze* (1965). Tradução de referência: “*Marxismo e Literatura*”, in *Realismo, Materialismo, Utopia: Uma polémica 1935-1940*, Selecção e trad. João Barrento, Lisboa: Moraes Editores, 1978, p. 70.

<sup>96</sup> LUKÁCS, *Trata-se do Realismo!*, p. 39.

De igual modo, a noção de *fechamento* é somente consubstanciada, de um ponto de vista realista, numa integração dialéctica de todas as determinações materiais do viver social concreto. Haverá certamente um espectro de abertura presente na processualidade do real, mas ela é enquadrada num horizonte unitário que cumpre precisamente a função de lhe dar uma efectividade material. As mutações, nesse sentido, «consistem, portanto, no facto de essa “totalidade” se tornar cada vez mais ampla e rica de conteúdo»<sup>97</sup>

Em 1938, Bloch reincide neste ponto polémico com a publicação do artigo *Discussões sobre o Expressionismo (Diskussionen über Expressionismus)*. Reavivando de novo o contraponto, Bloch defende que Lukács, ao promover uma concepção fechada do mundo, impede que a prática artística realista imponha efectivamente uma crítica radical do mundo capitalista. O expressionismo, por sua vez, ter-se-á apresentado como corrente estética empenhada no desvendamento das rupturas e das descontinuidades da sociedade capitalista, através da promoção de uma estética que finalmente compreende essa textura ontológica do real.

Com efeito, e a respeito do realismo, Bloch inquire-se: «Mas e se a realidade de Lukács – uma totalidade coerente e infinitamente mediada – não for afinal tão objectiva?»<sup>98</sup>. A concepção de uma «totalidade sem costuras»<sup>99</sup>, unificada ao jeito dos sistemas idealistas e de tal forma coesa que exclui a contemplação de fissuras no seu tecido concreto, está na base de toda a crítica blochiana ao realismo de Lukács.

O argumentário de Lukács para rebater este ponto é sustentado na sua base por um posicionamento marxista de fundo segundo o qual os modos de produção e as determinações concretas da sociedade formam um *todo*. Em “*Es Geht um den Realismus*” ele decreta: «o que agora está em causa, na questão que nos ocupa, é um problema muito mais simples. Trata-se de saber se a “estrutura fechada”, a “totalidade” do sistema capitalista, da sociedade burguesa na sua unidade processual de economia e de ideologia, constitui, na realidade, um todo – e isto de uma forma objectiva, independentemente da consciência»<sup>100</sup>. Pretendia mostrar-se que o expressionismo, ao promover uma concepção fatalmente aberta do mundo, promovia assim também um entendimento distorcido da unidade compositória do real. De um ponto de vista realista, entender o mundo como

---

<sup>97</sup> *Idem, ibidem*, p. 39.

<sup>98</sup> BLOCH, *Discussing Expressionism*, p. 22 –

«But what if Lukács’s reality – a coherent, infinitely mediated totality – is not so objective after all?».

<sup>99</sup> *Idem, ibidem*, p. 22 - «seamless ‘totality’».

<sup>100</sup> LUKÁCS, *Trata-se do Realismo!*, p. 38.

extensão de um fluxo de consciência, ou como mero tabuleiro de expressão de um nexo de intersubjectividades, não permite uma representação fiel da totalidade que o real compõe.

Contudo, esse passo argumentativo de Lukács não resolve o problema enunciado, uma vez que Bloch não nega que a estrutura fechada do real constitua uma totalidade - ele apenas sugere que essa unidade passa a assumir contornos opressores a partir do momento em que não entende as *descontinuidades* e *rupturas* como momentos compositivos do real. Bloch lamenta que a exploração artística destas noções levada a cabo pelo expressionismo seja, aos olhos dos seus detractores, vista como *acto de destruição*<sup>101</sup>. No âmago desta asserção está a insinuação de que o realismo de Lukács não entende as noções de ruptura e descontinuidade como características fundamentais do estado de consciência dos indivíduos no mundo capitalista. Contudo, Lukács admite facilmente que «a superfície da realidade social apresenta sinais de decomposição»<sup>102</sup>. Em todo o caso, e do ponto de vista realistas, o essencial não é simplesmente o mero reconhecimento da existência deste momento; o que interessa é, sobretudo, o «reconhecer este momento como momento desse contexto global e não o empolar conceptual e emocionalmente, como realidade única»<sup>103</sup>. A ideia de uma primordialidade da dimensão subjectiva sobre a sua própria raiz material é o sustento de uma idealidade do ser que nos aproxima de uma perigosa tendência abstraccionante.

Através de uma inversão da perspectiva artística, e mediante uma reabilitação fundamentada de elementos e ferramentas que, de alguma forma, fazem recurso da abstracção, o expressionismo rebate o perigo de uma absolutização desta tendência denunciada por Lukács ao vincular questões técnicas de vanguarda a um entendimento materialista e dialéctico do mundo. Perante o desafio de uma representação artística da realidade concreta da sociedade capitalista, cuja superfície se vai apresentando em toda a sua fragmentariedade (fruto da autonomização de elementos parciais<sup>104</sup>), lançam-se novos horizontes sobre a teoria do reflexo estético.

---

<sup>101</sup> Cf. BLOCH, *Discussing Expressionism*, p. 22.

<sup>102</sup> LUKÁCS, *Trata-se do Realismo!*, pp. 40-41.

<sup>103</sup> *Idem, ibidem*, p. 41.

<sup>104</sup> Lukács sustenta, de resto, esta questão da autonomização com a evocação de breves ilustrações práticas: «a autonomia assumida pelo comércio, pela moeda no capitalismo, que chega a atingir a possibilidade de se verificarem crises monetárias, provocadas pela circulação da moeda», LUKÁCS, *Trata-se do Realismo!*, p. 39.

#### § 4.4 Representações do real: a vanguarda e a conquista de novas metodologias

A consecução de uma representação justa da realidade, nos termos do reflexo estético que a estética marxista proclama, estará sempre indexada à concepção que se tem do mundo. Aí, naturalmente se distinguem, em termos de prática artística, as correntes realista e expressionista. Do ponto de vista do classicismo de Lukács, a matriz de análise e representação deverá compreender a própria dialéctica que está na génese do seu ímpeto criativo, ou seja, o reflexo da realidade encontra-se necessariamente determinado, no seu processo de formação e no culminar da obra, pelas próprias condições materiais do viver concreto que é seu objectivo retratar. Nessa medida, e tendo em conta a questão da totalidade do real que acabámos de abordar, o realismo denota historicamente um cepticismo relativamente aos experimentos formais que a vanguarda artística foi desenvolvendo e proclamando, alegando que as inovações metodológicas de correntes como o expressionismo impregnavam a sua arte de uma ideologia abstraccionante que dissociava a representação do real da sua verdadeira complexidade ontológica.

Este sentimento de desconfiança criou fissuras não só dentro da estética marxista como também dentro do próprio realismo. Brecht apresenta-se como um dos nomes mais inconformados com uma certa intolerância do realismo socialista que, desde 1934, por ocasião do *1º Congresso Internacional de Escritores Soviéticos*, se configurara como expressão artística oficial da filosofia marxista. Em 1938<sup>105</sup>, Brecht redige breves considerações sobre o movimento expressionista e, a respeito deste ponto lança uma questão dilacerante: «Será que nós, os revolucionários, podemos realmente tomar posição contra as novas experiências?»<sup>106</sup>. Apostado em renovar a teoria realista, Brecht reunira esforços para conceder à estética marxista uma elasticidade metodológica que firmasse o seu carácter verdadeiramente dialéctico-materialista.

---

<sup>105</sup> Embora tenha sido escrito em 1938, o texto (à semelhança de muito outros) só viria a ser publicado em 1966, depois da morte de Brecht, com a edição em dois volumes de *Schriften zur Literatur und Kunst* (editado por Werner Hecht em Aufbau).

<sup>106</sup> BRECHT, *O Debate sobre o Expressionismo*, p. 88.



Esta inquietação acolhe o eco de umas declarações de Bloch proferidas em Paris, em 1935, sobre as reais responsabilidades do socialismo no âmbito da tolerância estética e do respectivo progressismo teórico. Na sua participação no *Congresso pela Defesa da Cultura*, a tónica do discurso é explícita: «Em suma: se no mundo do grande capitalismo a imaginação encontra, no melhor dos casos, interstício nos quais se esconde, no mundo socialista ela poderia ser apoiada – e quanto mais tempo melhor – por assuntos, obras e intenções; ela deixou de ser a donzela desconhecida que veio de longe»<sup>107</sup>. A consciência da preponderância da imaginação é acastelada por um acompanhamento dos desenvolvimentos artísticos que a vanguarda preconizava na altura. Os expressionistas que recorrem a dimensões de fronteira como o sonho ou a fantasia, fazem-no em nome de uma estética marxista. A década de 30 testemunha essa consolidação gradual da imaginação concreta como ferramenta de trabalho para artistas e autores que nunca abdicaram de uma orientação materialista no que diz respeito à representação do real.

Contudo, e para que possamos traçar uma leitura inclusiva e ampla do problema, retomamos a questão prévia da concepção do real que colocou realistas a defenderem uma perspectiva totalizante e unitária (necessariamente composta de mediações e conexões internas que sustentam uma pluralidade de forças contrárias), e expressionistas a reivindicarem como objectivas e representáveis as *ruptura* presentes na composição do real. Em 1938, enquanto Bloch se inquirir sobre a realidade autêntica da *descontinuidade*<sup>108</sup>, Lukács lembra que «a vida do povo é objectivamente qualquer coisa de contínuo»<sup>109</sup>. É desta consideração que se nutre todo o cepticismo realista relativamente à metodologia expressionista da *distorção*. Se por um lado, no entender de Bloch, essa distorção presta um reflexo justo da sociedade capitalista e da mentalidade deformada do homem que nela vive, por outro, aos olhos de Lukács, essa metodologia acaba precisamente por cristalizar o conteúdo e o objecto que assim é representado.

Este ponto da discussão é também o momento de que o realismo se socorre para fundamentar as acusações dirigidas à ideologia expressionista a respeito de um suposto misticismo social<sup>110</sup>. Como vimos até agora, tanto do ponto de vista do activismo político

---

<sup>107</sup> BLOCH, *Marxismo e Literatura*, p. 68

<sup>108</sup> Cf. BLOCH, *Discussing Expressionism*: «E se a realidade autêntica for também descontinuidade?», p. 22 –

«What if authentic reality is also discontinuity?».

<sup>109</sup> LUKÁCS, *Trata-se do Realismo!*, p. 61.

<sup>110</sup> Na sequência da denúncia de um activismo fraudulento e de uma ideologia do desvio, Lukács acusa, em 1934, as metodologias artísticas do expressionismo de contribuírem para sedimentar os resultados do

como da sua teorização, o expressionismo foi historicamente colado a uma *ideologia da fuga* – algo que, até certo ponto, fora assumido pelos seus partidários -, pelo que o recurso a técnicas e processos criativos assentes na decomposição artística do real era visto como um passo em falso rumo à pretendida representação fidedigna do mundo e do modo de funcionamento.

Ora, a questão das descontinuidades do real gera, não só no expressionismo mas no seio de toda a vanguarda artística, uma ânsia de novos métodos de representação de uma realidade em constante mutação. Bloch reconhece que, nos termos da concepção fechada que Lukács promove do real, «os experimentos expressionistas com técnicas disruptivas e interpelativas não são mais que um *jeu d'esprit*, tal como são os mais recentes experimentos com a montagem e outros dispositivos de descontinuidade»<sup>111</sup>. No entanto, e a julgar pelos esforços teóricos levados a cabo em nome da fundamentação destes desígnios técnicos, esse não parece ser o caso.

De um ponto de vista ontológico, a *montagem* surge, de resto, como alicerce de uma renovada leitura objectiva e dialéctica da própria complexidade inscrita no ser e na sua acção prática. Tal como lembra Brecht, o ser desdobra-se em várias camadas que se interpenetram dialecticamente através de relações de influência. A unidade ontológica que reúne desde a dimensão social de um ser político até à dimensão privada de um ser individual projecta-se, assim, sob várias estruturas que se reconhecem umas às outras; estas estruturas contribuem todas elas decisivamente para a formação dos indivíduos, e são, como Brecht assinala, «uma montagem! Colagem no verdadeiro sentido da palavra!»<sup>112</sup>.

A noção de *colagem* investe-se de também de redobrada importância para Bloch que, tanto no processo criativo de uma representação artística como no próprio modo de percepção do real, encara a potencialidade da *montagem* muito para lá de uma mera estigmatização das fracturas denotadas no viver concreto da sociedade capitalista. Em 1964, num artigo intitulado *Sobre as Belas Artes na Era da Máquina (Über bildende*

---

sistema capitalista através da «crescente mistificação e mitologização» (LUKÁCS, *Expressionism: its Significance and Decline*, p. 82) que operam no real. Mais tarde, em 1937, Bloch viria, de resto, a admitir parcialmente o fundamento desta acusação, reconhecendo que o expressionismo, enquanto revolta interna da burguesia, promovera «uma superação mitológica da mitologia, mas que queria sair da noite para a luz e que preferia, sem receio, destilar a luz a partir da noite dos oprimidos em vez de a destilar a partir do dia que até então tinha dominado» (BLOCH, *O Expressionismo, visto agora*, p. 77).

<sup>111</sup> BLOCH, *Discussing Expressionism*, p. 22

<sup>112</sup> BRECHT, “*Observações sobre um Ensaio*”, in *Realismo, Materialismo, Utopia: Uma polémica 1935-1940*, selecção e trad. João Barrento, Lisboa: Moraes Editores, 1978, p. 100

*Kunst im Maschinenzeitalter*), Bloch defende que a montagem artística dá vazão a uma concepção aberta do mundo, fazendo justiça ao sistema dialético e processual de possibilidades em que este assenta: «aquilo que está em estreita aproximação na realidade experienciada e na natureza regular é, assim, separado por muitas milhas através da montagem. Aquilo que está a muitas milhas de distância é movido conjuntamente e inscrito no plano da imagem através da montagem.»<sup>113</sup>. O acompanhamento da devenida concreta do real, bem como a nossa própria efectivação como agentes de transformação, exigem uma capacidade de desvendar conexões profundas que surgem, por vezes, ocultas na dimensão epidérmica de uma experiencição do mundo. A montagem surge, nestes termos, como precioso recurso de leitura, capaz de superar uma aparente atomização dos elementos constitutivos do real, patrocinada por um sistema capitalista que, por sua vez, autonomiza os momentos particulares da sua própria manifestação. Para Bloch, o momento da percepção dessa teia de relações e implicações que pulsa através de uma razão oculta é, por isso, o momento em que nos investimos também de uma capacidade emancipatória de estabelecer ligações e nexos de causalidade numa experiência dilacerado do mundo.

Ainda que no âmbito da prática artística das vanguardas, e como forma de fazer justiça não só a este dilaceramento mental do homem enquanto refém da sociedade capitalista como também à condição existencial de abertura e indefinição do homem e do mundo, a *montagem* apresenta-se artilhada de pretensões realistas.

Num artigo intitulado, *Sobre o carácter formalista da Teoria do Realismo* (*Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie*), Brecht - um dos mais importantes obreiros desta noção - reconhece isso mesmo quando assume: «cheguei à conclusão de que esta técnica [montagem] era necessária para uma boa apreensão da realidade; e os meus motivos foram puramente realistas»<sup>114</sup>.

Ora, numa primeira instância há que sublinhar esta perspectivacão que permite olhar para a montagem não como uma elaboracão artística que transparece e acentua (com risco de perpetuar) o carácter fragmentário da experiência social na realidade capitalista, mas antes como ferramenta de leitura de instanciaciones do real que não são captáveis

---

<sup>113</sup> BLOCH, “*Über bildende Kunst im Maschinenzeitalter*” (1964); *Literarische Aufsätze*. Tradução de referência: “*On Fine Arts in the Machine Age*”, in *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*, ed. Jack Zipes e Frank Mecklenburg, Cambridge: MIT Press, 1988, p. 204.

<sup>114</sup> BRECHT, *Sobre o carácter formalista da Teoria do Realismo*, p. 91.

através de abordagem linear. A própria questão da subjectividade do sujeito que apreende, de facto, a totalidade das suas determinações sociais, desdobra sobre essa mesma mundividência um conjunto de instanciações do ser que escapam à evidência concreta, mas que consubstanciam aquilo que, no contexto da filosofia de Bloch poderíamos designar por evidência utópica<sup>115</sup>.

Numa segunda instância, torna-se importante realçar que, para Brecht, a principal valência da *montagem*, no que toca à reprodução do real, é eminentemente realista, pelo que a tensão em torno deste tópico se torna ainda mais acentuada<sup>116</sup>. A percepção brechtiana das técnicas modernas de colagem, longe de promover uma desconfiguração ilusória do real, desfere sobre estas um entendimento que as desvenda como ferramentas de representação de algo que escapa ao mero decalque descritivo fabricado com base no aparato sensitivo do sujeito.

Eis-nos, assim, diante o cerne do problema: a vanguarda artística, no âmbito geral da estética marxista, defende que a teoria do reflexo, enquanto projecto de reprodução da verdade, não pode, no confronto com os crescentes desenvolvimentos metodológicos e processuais, permanecer estacionária num formalismo limitador.

Enquanto Brecht se demonstra empenhado em concretizar a *montagem* na sua prática artística dramaturgica, Bloch dedica-se a fornecer um sustento filosófico a esta nova metodologia. No âmbito da ontologia que foi desenvolvendo e que trataremos de estudar a fundo mais adiante, tanto o mundo como o ser humano são entendidos nos termos de uma condição de abertura e indefinição fatais. O homem não é *sólido* e o real, enquanto processo, nunca se encontra *fechado*. Nessa medida, a categoria da utopia surge como pulsão dinamizadora que desvela uma oculta amplitude do ser, orientando uma

---

<sup>115</sup> Ao conquistar a sua concretude objectiva, a utopia alcança um grau de *evidência* que perpassa o real. Em *Geist der Utopie*, Bloch fala, a esse respeito, de «uma concepção nova e interior de evidência que assume o cuidado absoluto de querer ser edificante, que possui a vontade finalmente despertada para o espírito-humano, em vez de [despertada] para o mundo e para o seu espírito-mundo, que confirma o primado da razão prática-mística mesmo, e particularmente, nas elevações mais altas da metafísica.», BLOCH, *Geist der Utopie. Bearbeitete Neuauflage der zweiten Fassung von 1923* (1964); tradução de referência: *The Spirit of Utopia*, Trad. Anthony Nassar. Stanford: Stanford University Press, 2000, p. 198 –

«a new, inner conception of evidence, that takes absolute care to want to be edifying, that possesses the finally awakened will to the human-spirit instead of to the world and its world-spirit, that confirms the primacy of practical-mystical reason even, and particularly, on the highest heights of metaphysics.»

<sup>116</sup> Bloch rebate as suspeitas lukácsianas ao questionar as próprias potencialidades de um realismo fechado às inovações formais patrocinadas pela vanguarda da altura: «quando ele se propõe como fechado, como reflexo duma realidade sem descontinuidade e abertura, não é realismo». BLOCH, *Marxismo e Literatura*, p. 70.

experienciação do viver concreto que não se esgota no terreiro da materialidade. A integração de elementos ainda-não-consumados ou ainda-não-conscientes numa esfera de determinação do sujeito, conduz-nos à percepção de que a realidade do mundo se encontra subsidiada de modo decisivo por instâncias que ainda não assumiram a sua concretude – o homem é aquilo que se pode tornar.

Com efeito, para Bloch reveste-se de importância a admissão de novas formas de representação do real, dado que não o mundo não se esgota naquilo que se apresenta como legível à luz da razão<sup>117</sup>. Esta perspetivação do ser social que compreende o *ainda-não* como momento já ele determinante do seu processo de concretização ontológica compreende a montagem não como uma ameaça à sua unidade constitutiva, mas como uma essencial ferramenta de tradução. Em 1937, Bloch assume que forma de expressão mais adequada e mais capaz de fazer justiça a este horizonte utópico é «a montagem de fragmentos de rosto e de mundo, transplantados e modificados, e que denunciam assim muito mais do que lhes era possível nos seus lugares habituais»<sup>118</sup>. Esta consideração data de 1937, ano em que Picasso pinta *Guernica* – marco ilustrativo desta noção compositiva que o expressionismo reivindica para a arte.

O pressentimento de um plano diferente no desdobrar de um corpo dá-se na consciência totalizante da unidade que abarca a ruptura. A tangência das formas plasmada na pintura de Picasso revela a eminente precipitação de um ponto de vista aberto, tributário de uma experiência do mundo indexada à sua estrutura de *possibilidades reais*. O grito dilacerante que ecoa no mundo contemporâneo, que perpassa toda a sociedade capitalista mas que é tendencialmente esbatido e dissimulado pelas harmonias dominantes, é escutado em toda a sua amplitude em obras que auscultam a pulsão do viver concreto para lá da sua manifestação imediata. A ressonância que é plasmada, por exemplo, em *Guernica*, transporta na estridência da sua deformação a justeza do testemunho histórico que lhe é devido.

Este princípio recebe um acolhimento fundamental por parte da teoria estética do expressionismo que devém, justamente, de um olhar lançado sobre instâncias do real que não esgotam a sua verdade no âmbito da expressão empírica. Ora – e voltando ao espectro

---

<sup>117</sup> Não se trata aqui, contudo, de atender ao irracionalismo, dado que, como o próprio esclarece, o expressionismo ocupa-se, quanto muito, do «racionalismo do irracional», desprezando o «irracional puro e simples». BLOCH, *O Expressionismo, visto agora*, p. 77.

<sup>118</sup> *Idem, ibidem*, p. 77.

central do nosso estudo -, se por um lado é certo que Brecht sempre se assumira como realista – embora em luta permanente pela renovação formal -, por outro importa compreender que, da parte de Bloch, o seu compromisso com a arte, nos termos do pensamento marxismo, não deixa de ser firmado sob a égide do realismo. Em 1935 Bloch afirma que o marxismo «é plenamente realista, embora não no sentido de uma cópia banal e esquemática»<sup>119</sup>. Ora, nesta medida, há que perspectivar também o expressionismo à luz deste compromisso com o real, desdobrável tanto em termos de lealdade - em razão de um justo e fiel reflexo artístico - e de crítica – orientada por uma *praxis* transformadora e por um entendimento da arte como ferramenta de emancipação.

Neste quadro, o fechamento do realismo às conquistas metodológicas da vanguarda não deixa de interferir com a dinâmica exigível deste papel mediador da arte. Bloch defende que o marxismo deverá ser capaz de assumir a perspectiva expressionista como verdadeira leitura dialéctico-materialista do real, cortando assim com aquilo que julga ser «a lógica de uma abordagem que pinta tudo de preto e branco – algo que dificilmente faz justiça à realidade»<sup>120</sup>. Joga-se aqui a necessidade de instaurar não só uma abertura a inovações técnicas mas também um aproveitamento de instâncias do ser como o *ainda-não-consciente*, o sonho ou a imaginação.

Brecht, de um ponto de vista interno ao realismo, apresenta-se então como porta-voz de uma facção que insiste na renovação de toda a estética marxista em razão da necessidade urgente de conquistar novos métodos de representação. Em *O Carácter Popular da Arte e o Realismo (Volkstümlichkeit und Realismus)* podemos perceber que o argumentário de Brecht a este respeito se desdobra sobre dois pontos essenciais. Em primeiro lugar, há que compreender que a realidade se apresenta em constante mutação - «os métodos gastam-se, os estímulos deixam de surtir efeito. Aparecem novos problemas, exigindo novos processos»<sup>121</sup>. Nesse sentido, a arte deve acompanhar a realidade, estando, como ela, aberta a transformações. De igual modo, o próprio carácter popular da produção artística responde a uma volatilidade inescapável que é, no fundo, expressão de um enquadramento histórico-materialista do ser social - «o que ontem era popular, não o

---

<sup>119</sup> BLOCH, *Marxismo e Literatura*, p. 71.

<sup>120</sup> BLOCH, *Discussing Expressionism*, pp. 20-21 - «the logic of an approach which paints everything in black and white – one hardly likely to do justice to reality».

<sup>121</sup> BRECHT, “*Volkstümlichkeit und Realismus*”; *Schriften zur Literatur und Kunst*. Tradução de referência: “*O Carácter Popular da Arte e o Realismo*”, in *Realismo, Materialismo, Utopia: Uma polémica 1935-1940*, selecção e trad. João Barrento [pp. 108-114: trad. Fernanda Cândida da Mora Alves Gomes e Maria Fernanda Gil Pinheiro da Costa], Lisboa: Moraes Editores, 1978, p. 111.

é hoje, porque o povo já não é hoje como era ontem»<sup>122</sup>. Em segundo lugar, o factor da operatividade da crítica: para Brecht a arte cumpre uma função social que visa, como referimos atrás, a revelação de uma verdade que se encontra inscrita no complexo de causalidade social mas que é tendencialmente ocultada por um sistema capitalista que vende uma leitura do mundo assente na fragmentariedade do real. Nessa medida, Brecht defende que se as investidas de dissimulação da verdade assumem tantas formas, e se as pressões de uma classe ou opinião dominantes são tão tentaculares, cabe à arte procurar, na mesma ânsia multiforme, o maior número de formas diferentes de revelar a verdade.

A necessidade de uma reformulação estruturante do realismo é atestada tanto na produção teórica como na prática dramatúrgica de Brecht. Quando em 1930, leva a cena *Die Maßnahme* (*A Medida*), uma peça comprometida politicamente com a frente de combate comunista e que viria a difundir de forma significativa o Agitprop – uma visão e experiência inovadora do teatro, marcadamente influenciada pelas teorias soviéticas do Proletkult, que envolvia directamente a classe operária na elaboração artística de conteúdos políticos - novos caminhos começavam a ser trilhados para a estética marxista. Brecht apresenta a história de quatro agitadores russos que partem numa viagem à China com um propósito pedagógico e de defesa dos direitos dos trabalhadores locais. Num exemplo esclarecido da integração de novas metodologias técnicas, a montagem surge como ferramenta de encenação estruturante: a narrativa desenvolve-se não através da própria viagem mas através do relato posterior que dela fazem os próprios protagonistas.

Embora a digestão histórica das inovações formais tenha sido algo hesitante, o maior cepticismo registado a esta altura dizia respeito a questões de conteúdo. Para além da recepção crítica ter tendencialmente reduzido o espírito agitador da peça a um mero mecanismo panfletário, a polémica eclodiu sobretudo dentro do próprio marxismo. No contexto da obra propriamente dita é relatada a sucessão de acontecimentos que conduz a um dado central – um dos agitadores, confrontado com a banalização das injustiças sociais, torna-se incapaz de manter a necessária discrição e a compaixão tolhe o seu comportamento. Em resultado dessa alteração de postura, as autoridades desvendam o seu propósito político, sendo que a sua filiação comunista acaba mesmo por lhe valer a detenção. Este momento da captura obriga os restantes agitadores a escolher entre tentar resgatar o seu Jovem Camarada (arriscando o fim da missão) ou prosseguir a missão

---

<sup>122</sup> BRECHT, *O Carácter Popular da Arte e o Realismo*, p. 111.

salvaguardando o propósito maior da mesma. A sobreposição do interesse e do propósito colectivo em causa acabaria por ditar a morte da personagem, e este episódio encontra-se justamente no epicentro da polémica.

De acordo com a esquerda alinhada com o marxismo, a morte do Jovem Camarada assumira a dimensão trágica de um abalo no compromisso com a revolução. O empenhamento e o comprometimento político de Brecht não deixavam, contudo, a salvo as idealizações pairantes do realismo da altura. Convencionara-se que a arte, enquanto reprodução elaborada do real estabelecia uma unidade de sentido a partir da qual se poderia entrever um espectro actualizado da realidade concreta; serviria a arte, nos termos de um realismo socialista, para conferir o viver concreto uma imagem de si próprio que conjugasse a fidelidade do retrato à assunção de um destino. Ora, deparamo-nos aqui com um momento fundamental: o que a dramaturgia de Brecht faz, através de um noção de distanciamento crítico, é desconstruir este ilusório arredondamento da representação artística. Trata-se de despir todos estes momentos de uma impermeabilidade à crítica mediante um olhar dialéctico inclusivo sobre as várias instâncias do ser.

A peça *Die Maßnahme* denuncia implicitamente a falácia em que por vezes o realismo incorre e que consiste em estabelecer uma antinomia entre *razão* e *sentimento*, apresentando-as como realidades opostas e independentes uma da outra<sup>123</sup>.

Do ponto de vista daquilo que é o posicionamento lukacsiano à data, é certo que o *sentir* se desenvolve «a partir do ser social»<sup>124</sup> e, nessa medida, a componente das sensações indexada ao factor subjectivo que o expressionismo traz para primeiro plano terá sempre de ser enquadrada, através da razão, dentro do *complexo global da vida*. A sua origem na vida social, bem como o seu destino, seriam a âncora de sustentação que orienta o projecto de representação artística do real.

A relação entre razão e sentimento colhe, contudo, uma maior sofisticação a partir da dramaturgia de Brecht, uma vez que, no âmbito do fenómeno artístico, o observador é chamado à responsabilidade de a determinar através do seu juízo. A profundidade da

---

<sup>123</sup> De acordo com um estudo crítico recente acerca da presença do expressionismo na dramaturgia brechtiana, a peça *Die Maßnahme* «haveria de ser o experimento mais revolucionário de Brecht, aquele em que com maior precisão se precipitavam formalmente as intenções temáticas expressionistas.». José A. SÁNCHEZ, *Brecht y el Expressionismo*, p. 153 –

«habría de ser el experimento más revolucionario de Brecht, aquél en que com mayor precisión precipitaban formalmente las intenciones temáticas expressionistas.».

<sup>124</sup> LUKÁCS, *Trata-se do Realismo!*, p. 43.



dialéctica conferida à questão encontra fundamento no tratamento brechtiano dado à *emoção*. O teatro proclamado e desenvolvido por Brecht – nas palavras do próprio - «não renuncia de forma alguma à emoção, muito menos ao sentido de justiça, à ânsia de liberdade, e à justeza da ira; ele está tão longe de os renunciar que nem assume a sua presença, mas procura despertá-los ou fortalecê-los»<sup>125</sup>. Brecht pretende suscitar uma atitude crítica no espectador através do distanciamento que aqui opera, tal como trataremos de analisar no capítulo seguinte. A emoção que levará a um determinado juízo, não é encomendada ao público a partir do palco, ela é despertada no observador por força da ausência registada no actor, sendo desta forma acompanhada já no seu surgimento por uma razão crítica.

Embora o mérito de Brecht esteja naturalmente associado a um engrandecimento do realismo estético, há que desvendar neste capítulo uma força de influência determinante para o expressionismo de Bloch que se demonstrara apostado em desconstruir a velha tese de uma vanguarda esgotada num assoberbamento subjectivo.

---

<sup>125</sup> BRECHT, *Theaterarbeit* (1952); tradução de referência: *Brecht on Theatre*, ed. e trad. John Willett, Londres: Methuen Drama, 1964, p. 227.

#### § 4.5 Abstracção, distanciamento e a *verdade espiritual*

Pese embora o conflito de perspectivas que temos analisado, certo é que, do ponto de vista da consideração dialéctico-materialista do real enquanto processo, tanto Bloch como Lukács se demonstram oportunamente críticos de uma arte que simplesmente retrate o real de forma ressequida, apegada a uma nomenclatura estafada que julgue vislumbrar a verdade em atomizações de momentos particulares do real. Naturalmente que são assumidas orientações diferentes mas o propósito reúne consenso nos termos de uma atenção à dinâmica de implicações ocultas que o marxismo desvenda na sociedade.

Em 1935, Bloch denuncia aquilo que julga ser a *literatura dos factos*, sustentada por uma desconfiança relativamente aos experimentos que leva à condenação da «exploração de potencialidades subjectivas»<sup>126</sup>. Lukács, à parte de ser indirectamente o alvo das críticas blochianas – em razão da sua contribuição teórica para uma teoria da arte e da literatura céptica a respeito de inovações formais<sup>127</sup> - demonstra-se também ele empenhado na luta contra uma literatura seca incapaz de aludir objectivamente à textura deveniente e contraditória do real. A propósito de uma crítica à metodologia literária de Zola, Lukács refere que embora nas suas obras os problemas sociais não são ignorados, estes são «descritos como factos sociais, como resultados, como *caput mortuum* da situação»<sup>128</sup>.

A reprodução artística ao real assume, no entender de Lukács, duas perspectivas essenciais: narrar ou descrever<sup>129</sup>. O naturalismo, do fundo da sua frieza, socorre-se da

---

<sup>126</sup> BLOCH, *Marxismo e Literatura*, p. 66.

<sup>127</sup> Tento em conta a recuperação lukácsiana de modelos literários do século XIX com o fim de estabelecer um eixo de identidade em torno do qual as obras contemporâneas de base verdadeiramente marxista deveria circundar numa relação de influência, um certo formalismo torna-se patente na sua estética. Contudo, e embora esse dado seja historicamente inquestionável em razão da produção teórica do próprio, nunca é de mais frisar que Lukács viria a rever uma ampla parte das suas teses e apreciações estéticas ao longo da vida, pelo que será sempre injusto traçar considerações fechadas e implacáveis acerca da sua filosofia sem atender ao todo da obra.

<sup>128</sup> LUKÁCS, *Narrar ou Descrever?*, p. 47.

<sup>129</sup> Esta distinção atesta, no contexto do artigo, um significado aprofundado: a descrição seria o método artístico de quem *observa*, e a narração o método de quem *participa*.

descrição, do decalque da realidade que é percebida, trabalhando um «carácter completo de inventário»<sup>130</sup>. Já o realismo (distanciando-se oportunamente do naturalismo, como o qual fora sistematicamente confundido em contexto de discussão teórica sobre a questão do *formalismo*), empreende um recurso amplo de uma metodologia narrativa, onde o retrato que é traçado já compreende uma dinâmica mais viva, dado que a captação do momento não ocorre de forma imediata. Ao evocar *Werther*<sup>131</sup>, de Goethe, como exemplo da técnica realista da narração, Lukács sustenta que «os episódios singulares são colhidos no passado e enfocados de uma certa (conquanto pequena) distância»<sup>132</sup>. Ou seja, um dos elementos que, de um ponto de vista metodológico, dá projecção ao realismo, é o *distanciamento*. É certo que este dado não tem ainda a preponderância que recebera com a dramaturgia de Brecht, contudo, é desde logo essencial para desvendar uma certa abertura por parte do realismo a mecanismos de representação conotados com a vanguarda artística.<sup>133</sup>

Para além da justiça que julgamos haver neste reconhecimento da elasticidade que Lukács foi gradualmente tentando impor à sua própria teoria estética, torna-se imperativo destacar o mérito central de Brecht para uma perspectivação progressista do realismo. Nessa medida, há que compreender as críticas internas não como obituário do realismo mas como esteio de uma reestruturação do próprio sentido do movimento. Em *O Carácter Popular da Arte e o Realismo*, de 1938, Brecht ensaia uma depuração do conceito de *realismo* e avança com a sua definição: «Ser realista significa: revelar o complexo de causalidade social / desmascarar as opiniões dominantes como opiniões daqueles que dominam / escrever do ponto de vista da classe que dispõe das soluções mais amplas para os problemas mais urgentes com que a sociedade humana se debate / acentuar o factor da evolução / ser concreto e abrir possibilidades de abstracção»<sup>134</sup>.

Nesse mesmo artigo, Brecht remete para uma breve nota de roda-pé a apreciação sumária que faz da teoria lukácsiana - «A revista *Das Wort* deve especialmente a Georg

---

<sup>130</sup> LUKÁCS, *Narrar ou Descrever?* p. 47.

<sup>131</sup> *Die Leiden des jungen Werthers* (1774).

<sup>132</sup> LUKÁCS, *Narrar ou Descrever?*, p. 64.

<sup>133</sup> Brecht empenha-se em demonstrar que o verdadeiro realismo não veta nem na sua teoria nem na prática artística certos formais cunhados pelas correntes de vanguarda: «Quem não defina o realismo duma maneira puramente formal (como aquilo que se entendia por realismo na última década do século dezanove, no domínio do romance burguês) pode pôr todas as objecções possíveis a técnicas da narrativa como a montagem, o monólogo interior ou o distanciamento, mas não do ponto de vista do realismo». BRECHT, *Notas a uma Teoria Formalista do Realismo*; in *Realismo, Materialismo, Utopia: Uma polémica 1935-1940*, selecção e trad. João Barrento, Lisboa: Moraes Editores, 1978, p. 101.

<sup>134</sup> BRECHT, *O Carácter Popular da Arte e o Realismo*, p. 110.

Lukács alguns ensaios notáveis que esclarecem o conceito de Realismo, ainda que, na minha opinião, o definam um tanto limitadamente»<sup>135</sup>. Ainda assim, é possível encontrar traços de progressismo num extenso artigo que Lukács publica nesse mesmo ano de 1938, justamente na *Das Wort. A fuga mental* da realidade preconizada por algumas vanguardas tinha a reputação dos desenvolvimentos metodológicos aos olhos dos partidários do realismo, contudo, Lukács apressa-se a demonstrar o real lugar dialéctico da abstracção, começando por reconhecer que «sem abstracção não há arte»<sup>136</sup>. É justamente através de um recurso calibrado à abstracção que também o artista realista elabora «o material das suas vivências, para alcançar os princípios que regem a realidade objectiva, as relações mais profundas, escondidas, mediatizadas, não imediatamente perceptíveis, da realidade social»<sup>137</sup>.

O que aqui procura demonstrar é que, no âmbito do processo criativo de construção de uma obra, num primeiro momento, a apreensão conceptual das relações que dinamizam a realidade social é efectivamente orquestrada por recurso à abstracção. No entanto, existe uma segunda etapa em estreita relação com esta que promove a elaboração artística dessas mesmas relações apreendidas; este momento corresponde a um recobrimento artístico que consubstancia a superação da abstracção prévia. Nessa medida, Lukács conclui: «mediante este trabalho duplo surge uma nova imediatidade, artisticamente mediada»<sup>138</sup>. Esta totalidade sintética forjada pela arte confere um sentido de unidade semelhante àquele que, nos termos da realidade concreta, engloba o correlato de relações e determinações sociais, mas a sua principal valência reside precisamente no facto de estabelecer um imediatidade no que respeita ao contacto com esse mesmo substrato da realidade. Trata-se de uma *nova imediatidade* que não se apresenta apenas como momento subjectivamente apreendido, distinguindo-se, por isso, da imediatidade própria da vida. Nessa medida, esta conquista da elaboração artística – que Lukács advoga ser característica do verdadeiro realismo – permite, através de um recurso à abstracção nos termos do materialismo dialéctico, uma transparência da essência do real.

No entanto, quando Lukács publica o seu primeiro diagnóstico consistente do expressionismo, em 1934, as suas ilações ainda denotam uma reprovação dos processos de abstracção que estariam a ser subvertidos da sua *orientação formal* em razão de uma

---

<sup>135</sup> *Idem, ibidem*, p. 110.

<sup>136</sup> LUKÁCS, *Trata-se do Realismo!*, p. 45.

<sup>137</sup> *Idem, ibidem*, p. 45.

<sup>138</sup> *Idem, ibidem*, p. 46.

ideologia que visa o alheamento da realidade concreta<sup>139</sup>. A perspectivação do expressionismo como aliado de um empobrecimento do conteúdo da realidade assenta nesta ideia de que o processo de conquista da essência é manobrado através de uma metodologia alienante. De acordo com Lukács, «a penetração até à essência levou simplesmente a uma abstracção que era subjectiva e arbitrária na forma, e oca e vazia no conteúdo»<sup>140</sup>.

A questão que aqui se coloca está, assim, relacionada com aquilo que o expressionismo considera como essência da representação artística. Como veremos num capítulo posterior em maior detalhe, Bloch defende que o expressionismo se propõe a revelar «algo de intransigentemente humano»<sup>141</sup>, apontando, deste modo, à expressividade humana de algo que *ainda-não-é*.

Perspectivando o seu real alcance, há que compreender que o projecto em causa não traduz numa mera projecção da esfera da subjectividade sobre o mundo, mas antes uma tentativa de desvendar o carácter humano da própria realidade concreta. Por meio de um olhar atento à intersecção das tais *estruturas* do ser a que Brecht aludia, o campo de actuação do expressionismo extravasa a dimensão subjectiva para procurar os indícios que esta inscreve na contextura do mundo exterior.

Tal como Bloch sugere já no *Espírito da Utopia*, a arte deve remeter para um espaço de aproximação entre o interior do homem e o interior do mundo, pelo que o expressionismo deveria seguir o trilho de pinturas como, por exemplo, as de Van Gogh, que trazem à luz do dia aquilo que no mundo é «incompreensivelmente semelhante a nós»<sup>142</sup>. O pano de fundo – outrora paisagem fria e distante - feito reverberação do momento subjectivo da experimentação do mundo (qual gesto criativo) surge, nas pinturas de Van Gogh, como meio difusor de um excedente poético que ressoa através da sua fatal devenida. O horizonte utópico de Bloch parece colher aí uma devida ilustração, olhando à forma como a contextura do meio envolvente se deixa matizar pela

---

<sup>139</sup> Cf. *Expressionism: its Significance and Decline*. «O que era novidade no método criativo do expressionismo dispõe-se de uma forma que, por um lado, acelerou este processo de abstracção, enquanto que, por outro lado, transformou a sua orientação formal», p. 104 –

«What was new in the creative method of expressionism lay in the way that on the one hand it accelerated this process of abstraction, while on the other hand it transformed its formal orientation».

<sup>140</sup> LUKÁCS, *Expressionism: its Significance and Decline*, p. 91 - «the penetration to the essence led merely to an abstraction that was subjective and arbitrary in form, and hollow and empty in content».

<sup>141</sup> BLOCH, *O Expressionismo, visto agora*, p. 78.

<sup>142</sup> BLOCH, *The Spirit of Utopia*, p. 31 - «incomprehensibly akin to us».

dinâmica subjectiva que o próprio sujeito carrega no instante em que vive o momento presente e que projecta aquando da sua imiscuição no mundo.

Na obra de Van Gogh, tal como na ontologia de Bloch, a transferência da pulsão humana para a esfera envolvente do mundo, justapondo a subjectividade perceptiva à objectividade captada, cria uma unidade viva capaz não só de abarcar a relação dialéctica de implicação entre o homem e o mundo, mas também de criar um significado poético sobre a experiência do viver concreto. O que o expressionismo busca é esta orientação utópica que guia a prática artística por uma exploração dos espaços que se abrem fruto da intersecção entre a alma e o mundo. Nesta medida, torna-se importante compreender que o ónus da tensão entre uma perspectiva realista clássica e um expressionismo em ebulição reside justamente na disparidade de interpretações veiculadas do conceito de *verdade*.

Para Lukács, «a verdade do processo social é também a verdade dos destinos individuais»<sup>143</sup>. Contudo, ela não é representável através de um enfoque na subjectividade uma vez que esse não é o seu terreno de manifestação. A multiplicidade do real conquista a sua verdade através de um reconhecimento da unidade que ultimamente compõe. Trata-se de olhar para as determinações sociais inscritas no viver concreto dos indivíduos não só como instâncias de condicionamento mas também como plataforma de expressão e representação da verdade que aí se conquista. Deste modo, conclui Lukács que «essa verdade da vida só se pode manifestar na praxis, no conjunto dos actos e acções do homem».

No entanto, e de uma outra perspectiva, Bloch promove um entendimento mais alargado e complexo do conceito de *verdade*. A obra *Espírito da Utopia* revela desde logo um empenho assinalável em demonstrar que «existe uma outra verdade, para além da verdade daquilo que existe agora, uma verdade que pertence só a nós»<sup>144</sup>. Este acabaria por ser um princípio norteador da sua filosofia, estando na base de todas as considerações sobre aquilo que a arte deve retractar. Mais tarde, em *O Princípio da Esperança*, Bloch sugere que a desconfiança de que a arte é alvo é muitas vezes suscitada pelo facto de esta poder derivar o seu reflexo da realidade a partir de instâncias que não se encerram na razão. As dimensões do sentimento, da vivência ou da crença, permitem à arte

---

<sup>143</sup> LUKÁCS, *Narrar ou Descrever?*, p. 57

<sup>144</sup> BLOCH, *The Spirit of Utopia*, p. 149 - «there is another truth than the truth of what exists now, a truth that pertains only to us».

expressionista a postulação de «algo espiritualmente verdadeiro»<sup>145</sup>. Na demanda da conquista de uma representação certa da verdade que ressoa na experiência intersubjectiva do mundo, o expressionismo abeira-se - como veremos mais adiante - de um eixo de tendência e latência que deixa transparecer o sentido e o conteúdo da processualidade do real. Bloch procura demonstrar que a verdade inscrita no real não se esgota na manifestação empírica que dela ocorre, uma vez que o seu lugar de subsistência e propagação é o próprio sistema aberto em que o mundo se configura.

No entanto, a crítica expressionista à totalidade fechada do realismo lukácsiano entronca, por vezes, numa certa ideia precipitada que aponta a uma suposta opressão da multiplicidade e das relações viva por parte do *uno* que as sustem. A esse respeito, será justo notar que o carácter *total* da concepção que Lukács assume da realidade compreende, nos termos do marxismo, a unidade dialéctica das relações que determinam a concretude do real. O realismo admite naturalmente os momentos de ruptura na superfície da realidade e sobretudo na sociedade capitalista, mas desvenda-os sob uma teia de implicações que impede uma leitura atomizada das suas manifestações. O horizonte que enquadra estas relações é necessariamente marcado por uma historicidade material. A não-compreensão desta noção - manifestada em algumas abordagens estéticas vanguardistas menos fundamentadas - leva, então, a um destacamento da esfera da subjectividade, situando a consciência do indivíduo no centro inaugural de todo o processo de constituição do real. Daí que Lukács tenha acusado o expressionismo de não promover um entendimento marxista da totalidade: «A totalidade, portanto, só pode ser veiculada através de um substituto externo, e é puramente formal e vazia nos trabalhos do expressionismo»<sup>146</sup>. A ordenação do sistema constituído pela totalidade da realidade não é imposta por uma razão exterior refém de mecanismos de abstracção; ela vive na (e da) própria textura ontológica, relacional e materialmente deveniente do real<sup>147</sup>.

---

<sup>145</sup> BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung [O Princípio da Esperança]*, vol. I (1954); tradução de referência: *The Principle of Hope*, trad.: Neville Plaice, Stephen Plaice e Paul Knight. Cambridge, MIT Press, 1995, vol. I, p. 212 -

«something spiritually true».

<sup>146</sup> LUKÁCS, *Expressionism: its Significance and Decline*, p. 109 -

«The totality, therefore, can only be brought in via an external surrogate, and is purely formal and empty in the works of expressionism».

<sup>147</sup> Como lembra José Barata-Moura:

«É que, para Marx, a relacionalidade, em geral, é uma propriedade dialéctica do ser, que na determinidade das diferentes figuras históricas somente logra concreção. A relação não é uma virtualidade ou potencialidade, que eventualmente se adita quando determinadas circunstâncias se encontram reunidas; é algo de efectivo, que em processos de complexificação crescente conhece também novas formas e

Contudo, o entendimento da totalidade lukacsiana como sistema fechado, levado a cabo por Bloch, tem o seu fundamento em dois pontos que se correlacionam. Em primeiro lugar, Bloch faz a sua análise derivar da concepção expressionista que advoga a centralidade do factor subjectivo. Em segundo, o que sustenta esta crítica é, no fundo, uma revisão do próprio conceito de *totalidade*, isto é, uma actualização da amplitude do sistema que toda sociedade compõe e onde a subjectividade cimenta a sua preponderância. Enquanto Lukács reafirma a indispensabilidade da consideração da «totalidade objectiva do contexto social, assim como a “exigência da universalidade”<sup>148</sup> necessária para a apreender realmente»<sup>149</sup>, Bloch problematiza a questão explorando as fronteiras do real e da própria ontologia do ser social.

Fomentando a tese de que a totalidade veiculada pela teoria realista impõe uma oclusão de possibilidades e virtualidades, Bloch transparece desde muito cedo a intenção de trabalhar uma ontologia da subjectividade individual. Desde 1923, com a redacção de *Geist der Utopie*<sup>150</sup>, que a expedição ontológica ao âmago da esfera da intimidade subjectiva marca a sua pertinência, sendo que, no contexto dos escritos de Bloch, a preocupação com um justo e efectivo enquadramento social se vai registando apenas gradualmente, vincando a sua urgência ao ritmo da maturação da sua própria filosofia ao longo dos anos.

O factor subjectivo e a respectiva esfera de individualidade representam uma dimensão ontológica em que se inscreve uma importante parcela da manifestação do ser. O materialismo dialéctico deve o reforço desta noção (não só mas também) ao projecto expressionista e às suas lutas teóricas. O marxismo consolida aqui a amplitude, o dinamismo e a dialéctica da sua ontologia. E é justamente na luta que trava contra a instauração da subjectividade como instância inaugural do ser que o marxismo conquista a verdadeira riqueza da esfera da interioridade. O momento subjectivo assume a sua legitimidade enquanto testemunho da íntima expressão do ser a partir do momento em que o quadro material concreto em que este se desdobra é tomado em consideração enquanto plataforma de determinação última.

---

modalidades», José BARATA-MOURA, *Materialismo e Subjectividade – Estudos em torno de Marx*. Lisboa: Edições «Avante!», 1997, p. 44.

<sup>148</sup> A expressão é de Lênine.

<sup>149</sup> LUKÁCS, *Trata-se do Realismo!*, p. 40

<sup>150</sup> A obra tem uma primeira edição em 1918, e uma segunda versão em 1923. E em 1964 surge ainda uma edição final e revista (*Bearbeitete Neuauflage der zweiten Fassung von 1923*).



Concluimos, desta forma, que ao fornecer um destaque tão acentuada à dimensão da subjectividade, o expressionismo provoca um revolucionamento dentro da própria estética marxista. Se é certo que as polémicas travadas durante a década de 30 a este respeito testemunham um patente e desconfortável cepticismo por parte de uma facção realista de recortes mais clássicos, há que referir também que foram dados passos importantes rumo a uma maior abordagem mais flexível e aberta, tendo Lukács acabado até por defender que a estética marxista não subestima «a eficácia do factor artístico subjectivo na criação da obra de arte», lembrando que o sujeito artístico descobre «uma essência que existe independentemente dele»<sup>151</sup>. Essa essência, apresentada como nova imediatidade brotada da síntese artística, reflecte a própria totalidade concreta que enquadrou a sua formação. Ou seja, o *factor subjectivo* - actividade criadora do sujeito artístico - é valorizado por transpor para o plano do sensível toda a realidade processual social. O momento dessa representação (criação de uma totalidade sintética que reencena a unidade contraditória do real) é já uma tomada de consciência do próprio sujeito artístico – consciência essa que se imiscui na consciência do desenvolvimento social envolvente.

---

<sup>151</sup> LUKÁCS, *Introdução aos Escritos Estéticos de Marx e Engels*, p. 32

#### § 4.6 A expedição ontológica

O factor subjectivo que o expressionismo embandeira tanto na sua prática artística como na teorização que a sustém, complexifica, como vimos, a relação entre o materialismo histórico-dialéctico e um certo idealismo. O que Bloch procurara demonstrar através da fundamentação ontológica da sua estética fora, em última instância, a real possibilidade de um tratamento materialístico da subjectividade.

Contudo, a crítica mais rasteira ao marxismo ocupou-se durante largas décadas de promover um entendimento atomizado e profundamente anti-dialéctico desta questão, pelo que, numa primeira análise, estas duas perspectivas são tendencialmente entendidas e apresentadas como extremos opostos de uma bipolarização filosófica absoluta. Contudo, uma das valências da questão estética e de toda a dimensão artística no âmbito do materialismo-dialéctico é justamente a de conceder uma sofisticação dialéctica a este encaixe, surpreendendo uma dinâmica de aproximação e distanciamento que atesta a enorme riqueza e complexidade da filosofia marxista.

Numa perspectiva alargada, um dos principais (e mais facilmente reconhecidos) méritos do expressionismo é o de comprometer a estética marxista com uma busca incessante pela demonstração e execução da real amplitude do materialismo-dialéctico. Este desiderato é, naturalmente, subsidiado pela revolução gradual ocorrida dentro da própria corrente realista a partir da década de 30. A recepção conturbada às mundividências das vanguardas artísticas não esconde a caminho do progresso que se foi registando com a proliferação das teses expressionistas. Através de uma profunda reestruturação da teoria do reflexo, o expressionismo instaura um horizonte de possibilidades sobre o viver social concreto, reabilitando a utopia como forma de determinação do mundo envolvente e do nosso próprio aparelho perceptivo.

Contudo, suspensa sobre esta revolução está a ameaça idealista, uma vez que o factor subjectivo que anima esta perspectiva problematiza inevitavelmente a preponderância da concretude dialéctica do real. Embora devamos admitir essa ameaça,

há que desmistifica-la. É tão importante admitir o idealismo como forma de conhecimento como denunciá-lo nos termos da sua respectiva unilateralidade. Tal como Lenine defende em *Materialismo e Empiriocriticismo*, um materialismo que se valha da ferramenta da dialéctica estará apto a desvendar no idealismo um desenvolvimento que, embora, unilateral e desgarrado da matéria, importa considerar<sup>152</sup>. Não nos cabe aqui explorar a fronteira do idealismo no marxismo, mas importa compreender que enquanto factor de conhecimento - unilateral, é certo -, o idealismo é também atributo da interioridade e da consciência poética<sup>153</sup>.

De resto, o próprio Bloch atesta esta noção - antecipando de alguma forma as críticas que lhe seriam dirigidas – quando admite: «Toda a interioridade está, sem dúvida, precisamente enquanto ‘espírito’, perigosamente próxima do idealismo; identificou-se mesmo com ele e, quase se poderia dizer, mais (isto é, em maior escala) com o idealismo objectivo do que com o subjectivo»<sup>154</sup>. Lukács já havia denunciado que este caminho expressionista de conquista da objectividade não se libertara da sua raiz idealista, mas é importante que nos demoremos sobre a questão das fronteiras e contornos desta *interioridade* que se encontra no âmago de toda a teorização expressionista.

No âmbito do materialismo histórico-dialéctico, a questão da interioridade surge naturalmente radicada num viver material concreto que, embora não a esgote, a coordena e determina permanentemente. E a respeito deste emolduramento da questão, é pertinente vincar que - tal como já analisámos – o percurso gnosiológico do marxismo não compreende a mero atravessamento do fenómeno e seu respectivo despejo rumo a uma suposta essência pura sobra a qual estaria, então, inscrita toda a razão processual do desenvolvimento histórico. O que a dialéctica materialista faz, ao invés, é partir de um entendimento da realidade como processo e entrever, consequentemente, tanto o fenómeno epidérmico da superfície como o correlato de razões interconectadas que se regista a um nível mais profundo. A essência objectiva da realidade é, nessa medida, o processo global da sua formação, pelo que a própria dimensão fenoménica não deve ser

---

<sup>152</sup> Considerações relativas a este juízo encontram-se mais especificamente num suplemento ao §1 do Capítulo IV intitulado “A propósito da Dialéctica”.

<sup>153</sup> A este respeito, Bloch sublinha que «[o] ‘idealismo’ está, pelo menos, presente de forma irrefutável na raiz de tudo o que é ‘humano’, mas também de tudo o que seja ‘produzir formas, ‘estruturar’, ‘criar uma obra’». *Marxismo e Literatura*, p. 69.

<sup>154</sup> BLOCH, *Marxismo e Literatura*, p. 68.

desconsiderada. A abordagem à questão da interioridade e da materialidade afina pela mesma lógica, sendo, por isso, indispensável, um olhar dialéctico sobre a sua relação.

O foco do nosso estudo encontra-se fundamentalmente circunscrito aos debates ocorridos na década de 30, contudo, e a respeito deste tópico, importa compreender a sua raiz no contexto da obra de Bloch. A expedição à esfera da subjectividade e a perspectivação da sua centralidade são orientações bastante vincadas já desde os seus escritos de juventude. Em 1918, com a publicação da sua primeira grande obra, Bloch apresenta uma concepção do mundo orientada e sustentada pela categoria da *utopia*. A compreensão da dialéctica do abstracto e do concreto, assim como toda a intelecção do mundo real, surge na dependência de um olhar reflexivo sobre aquilo a que à data parecia a irreduzível individualidade do sujeito. A interioridade subjectiva não representa, neste quadro, um mero registo da manifestação do ser, ela é a chave da lei que rege e dinamiza o mundo. O jogo de força contrárias que tematiza a multiplicidade constituinte da realidade é já compreendida através de um olhar dialéctico que desvenda a deveniência inscrita no uno que tudo abrange. Contudo, nesta altura a filosofia blochiana ainda não se encontra muito empenhada em concretizar o fundamento materialista que legitima e confere pertinência à viagem ontológica pelas esferas da subjectividade.

O estudo em torno da categoria da *utopia* que o jovem Bloch desenvolve é sustentado estruturalmente sustentado por uma antropologia filosófica que teremos de tomar em linha de conta. Reflectindo acerca do homem e da experiência do mundo que este vai tendo e alimentando, o *Espírito da Utopia* notabiliza-se em 1918 (tendo sido publicada em 1923 a edição definitiva, revista e corrigida) justamente pelo desvendar da complexidade que preenche a viagem ao coração do ser.

Comecemos por atentar à forma como Bloch inicia a obra: «Eu sou. Nós somos. Isso é suficiente. Agora temos de começar» [*Ich Bin. Wir Sind. Das ist Genug. Nun haben wir zu beginnen*]. A suficiência ontológica que é sugerida a partir da percepção existencial de um ego é enganadora e surpreende desde logo uma incompletude de maior folego, pelo que esse dado é essencial para compreender toda a ontologia blochiana. O homem pode apenas assumir-se como um ponto de partida perdido no interior da sua subjectividade. A sua mais imediata predicação já o remete fatalmente para uma nebulosa indefinição, carente de positividade e concretização. Assim, a suficiência ontológica de um *sou*, ou de um *somos*, redefine-se numa invocação de algo mais – é preciso uma noção de superação que permita traçar um percurso desde essa dimensão interior marcada pela escuridão até

uma dimensão exterior capaz de iluminar o ser o homem. O momento em que Bloch anexa à suficiência inicial do sujeito a necessidade de começar, postula imediatamente a noção de uma viagem ontológica por cumprir, impondo, assim, uma perspectiva social sobre a antropologia filosófica de que parte.

Quando, 1937, no artigo *Der Expressionismus, jetzt erblickt*, Bloch fala na «extravasação do eu» como ónus ideológico da prática artística do expressionismo, a questão de fundo que enquadra o problema surge desta formulação ontológica. De resto, este era o ponto de fricção que dentro da própria estética marxista se apontava relativamente às vanguardas, uma vez que se extraía (em certa medida precipitadamente) desta ontologia uma dissociação radical entre sujeito e objecto – algo que trataremos de esclarecer.

Embora algumas das desconfianças tenham nitidamente partido de interpretações abusivas dos escritos a este respeito, certo é que a questão de uma expedição ontológica tem, para Bloch, uma direcção clara determinada pela utopia: «Somente em nós queima ainda esta luz, e nós estamos a iniciar uma viagem fantástica rumo a isso, uma viagem em direcção à interpretação dos nossos sonhos acordados, em direcção à implementação do conceito central de utopia»<sup>155</sup>. Quando Brecht, em 1938, faz referência às «tendências libertadoras» do expressionismo, aquilo a que implicitamente subjaz à sua análise é justamente esta propedêutica filosófica desenvolvida por Bloch e plasmada numa estética transformadora. No seu artigo *Sobre o carácter formalista da Teoria do Realismo*, Brecht reconhece: «Assumi uma atitude céptica perante esse acidente penosos e inquietantes em que alguém ‘sai fora de si’»<sup>156</sup>. Esta sugestão de uma evasão, embora seja embandeirada por vezes pelo próprio expressionismo, não pode ser entendida na sua acepção mais rasteira. É certo que a noção de extravasão ontológica se revela fundamental para Bloch, contudo, admitir a assertividade e preponderância da questão da viagem não deverá significar reconhecer no seu trânsito um sentido único.

Até se lançar no mundo exterior e até conquistar uma experiencição autêntica da integração da sua subjectividade no contexto social em que esta se enriquece, o homem *ainda-não-é* efectivamente. Desse mesmo modo, também o próprio mundo, pela esturuta

---

<sup>155</sup> BLOCH, *The Spirit of Utopia*, p. 3 –

«Only in us does this light still burn, and we are beginning a fantastic journey toward it, a journey toward the interpretation of our waking dream, toward the implementation of the central concept of utopia».

<sup>156</sup> BRECHT, *Sobre o carácter formalista da Teoria do Realismo*, p. 94

de possibilidade que assume e deixa transparecer, há que ser compreendido nos termos da sua fatal abertura. A relação entre homem e mundo – entre sujeito e objecto – dá-se através de um correlato dialéctico de mútua interferência. Não é o interior [Innen] que se torna exterior [Aussen]; é também o mundo que se torna *mundo da alma*<sup>157</sup>. Daqui se erguem naturalmente muitas ameaças, sendo que o perigo de uma aproximação ao idealismo se torna evidente. Embora não nos devamos acercar deste formulação com levandade, importa referir que dois anos após a primeira publicação de *Geist der Utopie*, em 1920, Brecht escreve um pequeno ensaio onde critica directa mas sucintamente o expressionismo - «em vez de extraírem as (supostamente mal interpretadas) almas nos corpos, eles [expressionistas] transformam as próprias almas em corpos»<sup>158</sup>. Esta tentativa de materialização do espírito intangível, denunciada por Brecht, entronca naquilo que era a desconfiança geral depositada sobre o expressionismo durante as décadas de 20 e 30. A suspeita de que no *mundo da alma* a concretude dialéctica das determinações sociais fosse esquecida aquando do exercício do reflexo estético marcou decisivamente a recepção crítica da ideologia expressionista dentro do marxismo.

Contudo, importa compreender que a expedição ontológica que Bloch ensaia não cristaliza o sujeito e o objecto enquanto pólos opostos de um binómio em mutação mecânica. O que está em causa é, pelo contrário, uma exploração do espaço aberto em que estas dimensões se entrecruzam e onde o homem pode finalmente descobrir condições para se ir definindo através de um experiência que tem do mundo.

Segundo Bloch, a nossa presença a nós próprios dá-se, em geral, com excessiva aproximação. No âmago da subjectividade, onde o sujeito se inclina sobre si próprio, a assertividade em torna de uma individualidade única permite a vivência de cada momento, mas agudiza também o sentimento de incompletude. Reproduzindo um momento de auto-inspecção, Bloch nota: «Mas depois eu não posso sequer experienciar ou ocupar-me a mim próprio. Nem mesmo isto: que eu estou a fumar, a escrever, e não

---

<sup>157</sup> «Pode uma nova extensão aparecer, o mundo da alma, a externa e cósmica função da utopia», BLOCH, *The Spirit of Utopia*, p. 3 –

«May a new expanse appear, the world of the soul, the external, cosmic function of utopia [...]».

<sup>158</sup> BRECHT, “Über den Expressionismus” [*Sobre o Expressionismo*]; Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Trad. de referência: “On Expressionism”, in *Brecht on Art and Politics*. Ed. Tom Kuhn e Steve Giles, trad. Laura Bradley, Tom Kuhn e Steve Giles. Londres: Bloomsbury Methuen Drama, 2003, p. 25 –

«[...] instead of drawing out the (supposedly misunderstood) souls in the bodies, they turned the souls themselves into bodies».

quero precisamente isto, como se, demasiado perto, permanecesse diante de mim»<sup>159</sup>. Ou seja, Bloch distingue entre o ser *vivido* [*gelebt*] e o ser *experienciado* [*erlebt*]. A procura de uma luz que oriente o sujeito para lá da escuridão da sua subjectividade consubstancia a ânsia por uma experiência intensa que o sujeito possa ter de si próprio – experiência essa que é somente alcançável através de uma integração da utopia. O factor utópico adquire um papel determinante na possibilidade que o homem tem de ver o conteúdo da sua subjectividade ser desdobrado sobre um mundo que, dialecticamente se deixa moldar por essa mesma relação de forças.

Em todo o caso, o que há a registar desde logo é a ideia de que a actualização do destino do mundo encontra, no reduto da subjectividade, um momento decisivo para a sua determinação - «Quase tudo fugiu, assim, para nós, desde uma vida inóspita até nós enquanto jardineiros da mais misteriosa árvore, que deverá crescer. Em nós sozinhos queima a luz, no meio do colapso da terra e do céu, e a hora filosófica e criativa *kat exochen* está aqui; o que ajuda a preenche-la é a constante concentração do nosso sonho acordado de uma vida superior, mais pura, de uma libertação da malícia, do vazio, da morte e do enigma [...]»<sup>160</sup>. A ideia de que existe uma razão iluminante que incide no âmago da intimidade subjectiva é marcante para o jovem Bloch e sobre ela se irá edificar toda a teorização expressionista. É importante, no entanto, esclarecer que o problema utópico que dinamiza a partir daqui o expressionismo não se subjugava à formulação e instituição de um ideal social; a questão que fundamenta a prática artística é a expressão, numa latitude escancarada pela utopia, da interioridade do sujeito (*Innen*) sobre o mundo exterior (*Aussen*).

Trataremos de desenvolver este passo mais adiante mas, por agora, importa-nos compreender essencialmente que, neste período marcado pela publicação de *Geist der Utopie*, o sustento da realidade encontra-se inevitavelmente ancorado à experienciação subjectiva de uma ânsia de transformação. Ou seja, não é – ainda – a materialidade que fundamenta e determina o horizonte de possibilidades que vemos instaurado sobre a nossa existência mundana<sup>161</sup>. De qualquer forma, o que nos deve reter a atenção aqui é já a determinação utópica da ontologia de Bloch - «tudo o que é, tem uma estrela utópica no

---

<sup>159</sup> BLOCH, *The Spirit of Utopia*, p. 187 - «But then I cannot even experience and occupy myself. Not even just this: that am smoking, writing, and do not want precisely this, as too near, standing before me».

<sup>160</sup> BLOCH, *The Spirit of Utopia*, p. 171.

<sup>161</sup> «Somente este sonho pensante e desejoso traz algo real », *idem, ibidem*, p. 171.

seu sangue»<sup>162</sup>. O carácter mediador de que o indivíduo se investe para traçar uma razão dialógica entre o céu e a terra não se deixa nutrir, porém, de um misticismo alienante. O espaço que a subjectividade ocupa é preenchido pelo desdobrar consciente de um *sonho acordado* que, em função do acolhimento crítico do *futuro* que ensaia, se distingue da dormência do mero sonho passivo e refém em toda a linha das suas próprias instâncias subconscientes.

---

<sup>162</sup> *Idem, ibidem*, p. 171.



#### § 4.7 O real como processo: o *possível-real* e o *horizonte prospectivo*

Estamos perante uma redefinição da estrutura ontológica do real. Tal como referimos atrás de forma muito abreviada, Bloch desvenda no mundo uma estrutura compositiva de possibilidades e só poderá ser compreendido nos termos da sua perpétua abertura, apresentando-se ao homem como inacabado. O erro de princípio que apontara ao realismo residia justamente numa inadequada concepção de real, uma vez que teóricos como Lukács concebiam o mundo em termos da sua totalidade fechada<sup>163</sup>.

Da mesma forma que, de um ponto de vista ontológico, o entendimento do homem deve integrar a dimensão que respeita aquilo que ele ainda-não-é, onde se inscrevem como determinantes as *possibilidades* que ele progressivamente vai preenchendo, também o mundo é perspectivado nesse sentido, como um sistema aberto. A propósito desta estrutura compositória do real, Bloch afirma, já numa fase posterior da sua obra, que «aquilo que ainda não se tornou, ainda não foi alcançado, é uma vastidão de si próprio, comparável em perigo à inexplorada vastidão, mas superior a ela nas possibilidades que tem por vir»<sup>164</sup>. A questão que nos interessa agora debater é, portanto, o horizonte de possibilidades a que a filosofia de Bloch alude enquanto factor determinante na ontologia do real.

«Tudo o que é vivo», refere Bloch à medida que lembra Goethe, «tem uma atmosfera em torno de si; todo o que é real, em geral, porque é vida, processo, e pode ser um correlato de imaginação objectiva, tem um horizonte»<sup>165</sup>. O desvendar desta

---

<sup>163</sup> Nunca é de mais fazer o ponto de honra de Lukács e esclarecer que o conceito de totalidade para Lukács (embora o próprio tenha sofrido alterações ao longo dos anos) adquire a força de um fechamento no sentido em que contempla e integra toda a teia de determinações sociais que enquadram o viver concreto do homem. De acordo com essa perspectiva realista, uma concepção aberta do mundo cometeria o erro de não captar o *todo*, impossibilitando, seja no âmbito estético ou científico, um reflexo justo e adequado do real.

<sup>164</sup> BLOCH, *The Principle of Hope*, vol. I, p. 131 - «That which has still not become, still not been achieved, is a wilderness of its own, comparable in danger to the untrodden wilderness, but superior to it in its unrivaled possibilities.».

<sup>165</sup> *Idem, ibidem*, p. 223 - «Everything living, says Goethe, has an atmosphere around it; everything real in general, because it is life, process, and can be a correlate of objective imagination, has an horizon».

amplitude que enquadra e determina cada elemento do real, compreende a concatenação de possibilidades através de um certo sentido de totalidade.

Em causa está, para Bloch, a instauração de um horizonte prospectivo de *possibilidades reais*<sup>166</sup> que organize e componha a verdadeira amplitude do mundo e da experiência que temos dele. Esta instauração é somente possível através da categoria da *utopia*. Para compreendermos a fundo esta questão que virá a estar no cerne de todo o argumentário expressionista na década de 30, talvez possamos atentar por breves instantes a uma fase de maior maturação da obra de Bloch. Quando, em 1959, publica *O Princípio da Esperança [Das Prinzip Hoffnung]*, todas estas questões surgem já devidamente amadurecidas, pelo que a apresentação da sua filosofia assume finalmente uma sofisticação dialéctica marcadamente materialista que talvez não se tenha evidenciado tanto nos escritos de juventude.

A questão do horizonte de possibilidades que integra de certa forma o *futuro* no espectro de determinação do *presente* é um dado essencial para compreender não só o propósito expressionista que Bloch embandeirou com a sua filosofia, mas também para o integrar definitivamente numa lógica de desvendamento da real amplitude do marxismo. A páginas tantas do *Manifesto do Partido Comunista*, Marx escrevera: «Na sociedade burguesa o passado domina, portanto, sobre o presente, na sociedade comunista o presente domina sobre o passado.»<sup>167</sup>. Nos mesmos termos desta lógica transformadora do materialismo dialéctico, que reforça a essencialidade de uma *praxis* transformadora no decurso da história, Bloch vem confirmar o estatuto determinante de um horizonte de possibilidades reais, rasgando a sua latitude do seu alcance através de uma integração assumida do *futuro*: «E o presente rege conjuntamente com o seu horizonte, que é o horizonte do futuro, aquele que dita o fluxo do espaço específico do presente, o espaço de um novo e possivelmente melhor presente»<sup>168</sup>. Este horizonte prospectivo é, com efeito, instaurado pela categorização de um possível objectivamente-real, tematizado pela ideia de uma certa inerência relativamente ao que está *para vir*. Esta razão inclusiva não pretende, contudo, traçar uma espécie de determinismo, uma vez que a categoria do possível-real não se traduz numa entidade acabada; ela atesta a sua abertura nos termos

---

<sup>166</sup> BLOCH estabelece uma distinção importante entre as várias categorias do *possível*: o formalmente possível, o possível objectivo e factual, o real baseado em factos e ajustado ao objecto, e, finalmente, o possível objectivamente real. É essencialmente a este último que Bloch se refere quando fala do *possível-real [Real-Mögliches]*. Cf. BLOCH, *Das Prinzip Hoffnung*.

<sup>167</sup> K. MARX/ F. ENGELS, *Manifesto do Partido Comunista* (1848); OE3, vol. I, p. 120.

<sup>168</sup> BLOCH, *The Principle of Hope*, vol. I, p. 183.

de um desdobramento objectivo de actualizações em constante desenvolvimento, sem nunca perder de vista as concretizações que vai assomando e que determinam, por sua vez, o preenchimento de cada possibilidade vindoura. A objectividade da categoria do *possível-real* concede, assim, não só uma propensão para a realidade como afirma e enriquece a relação essencial que o horizonte prospectivo que instaura estabelece com esta.

É no rescaldo de todas estas considerações que Bloch encontra sustento para afirmar que «a realidade sem possibilidade real não está completa»<sup>169</sup>. O real, tal como o homem, é determinantemente aquilo em que se pode tornar nos termos da possibilidade-real. A historicidade constitutiva do ser manifesta-se, assim, através desta noção de que o ser nunca está estabelecido ou rigorosamente definido, dado que a sua textura ontológica é devedora de uma dimensão ainda-não-consumada.

A ideia de plenitude vem justamente da noção de abertura no mundo cavada por esta categoria do *possível*, e embora o seu fundamento teórico só tenha alcançado a maturação suficiente por altura da publicação da obra *O Princípio da Esperança*, certo é que as suas motivações axiais já se encontram amplamente difundidas nos ensaios da década de 30. A eles retornamos agora – já com uma orientação mais iluminada – para compreender de que forma é que estas questões dão vida à filosofia do expressionismo.

Já em 1935, no seu artigo *Marxismo e Literatura*, Bloch tece algumas considerações acerca destas mesmas questões que talvez possamos agora compreender com maior justeza. A propósito da polémica sobre a suposta realidade totalidade fechada que o realismo de Lukács defenderia, e em razão da consequente dificuldade na admissão da existência de rupturas e descontinuidades no real<sup>170</sup>, Bloch explora aquilo que considera ser o processo fragmentário da realidade. De acordo com o seu argumentário, o que distingue a concepção marxista da realidade é justamente a compreensão dialéctica das conexões articuladoras do real que se manifestam como *descontinuidade mediatizada*. E a justificação é clara: «O fundamento desta afirmação encontra-se na

---

<sup>169</sup> *Idem, ibidem*, p. 223 - «Reality without real possibility is not complete».

<sup>170</sup> Algo que Lukács tratou de rebater prontamente. Em *Trata-se do Realismo!*, podemos ler: «A História é a *unidade dialéctica viva da continuidade e da descontinuidade, da evolução e da revolução*», p. 61.

Lukács admite a *descontinuidade* mas reforça que o ónus da questão está na capacidade de a reconhecer como momento de uma processualidade e de um contexto global, evitando o empolamento desta como realidade única.

categoria do real possível, que não transforma o mundo num dogma inventado, mas sim num processo dialecticamente mediatizado, ou seja dialecticamente aberto»<sup>171</sup>.

O expressionismo entronca em larga medida nesta concepção que Bloch assume do real, pelo que importa compreender a fundo a sofisticação deste passo. A realidade não deixa de ser essencialmente entendida como uma permanente *conexão*, até porque Bloch deixa bem claro que a verdade «não é a reprodução de factos, mas de processos»<sup>172</sup>, pelo que a dinâmica que sustém a própria abertura do mundo é subsidiária de uma devenida concreta; a questão é que esta *conexão* instituinte do real surge como *descontinuidade mediatizada*<sup>173</sup>.

---

<sup>171</sup> BLOCH, *Marxismo e Literatura*, p. 70.

<sup>172</sup> *Idem, ibidem*, p. 70

<sup>173</sup> Cf. BLOCH, “*Marxismus und Dichtung*”; *Literarische Aufsätze* (1965).

#### § 4.8 A interioridade e o *intransigentemente humano* – o *humanismo utópico*

A processualidade compositória do real<sup>174</sup> é, então, profundamente marcada pelo horizonte de possibilidades que o factor utópico instaura sobre o mundo. E por muito que o alcance desta concepção não se deixe circunscrever à esfera da subjectividade que aqui cumpre, inevitavelmente, um papel fundamental, é importante que compreendamos não só, em termos teleológicos, o propósito, mas também a razão desta expedição ontológica de Bloch. Segundo o próprio: «É precisamente no marxismo que o mundo não surge simplisticamente dado como distinto da liberdade de um *eu* interior (que assim é remetido para a sua solidão perante o mundo), como acontecia sem Sartre. Pelo contrário, o que ele pretende é libertar ambos, o mundo e a interioridade, da sua alienação e reificação, num processo renovado de relações biunívocas»<sup>175</sup>. É na confluência destas duas dimensões que se joga toda a força do próprio expressionismo. Em razão desta questão ontológica, a sua filosofia não se presta apenas a um exercício de postulação de uma irredutibilidade individual do sujeito, nem mesmo a uma mera confusão (no sentido de sobreposição) entre a subjectividade e o mundo exterior onde esta se destina a repousar. O expressionismo, pela mão de Bloch, compreende o radical material que sustenta toda a interioridade da consciência poética<sup>176</sup>, e é sobre ele que constrói toda a sua mundividência.

A respeito deste enquadramento da *interioridade*, Lukács já não parece tão distante de Bloch, embora se registem empenhos distintos, motivados naturalmente pelas correntes estéticas de que eram partidários. Esta noção de raiz material de que Bloch não abdica na inspecção das determinações subjectivas, encontra-se próxima do entendimento que Lukács promove no seu ensaio de 1936, *Narrar ou Descrever?*. No âmbito da

---

<sup>174</sup> «O mar do processo, no qual se encontra, na sua forma mais aberta, a profundidade do real», BLOCH, *Marxismo e Literatura*, p. 71.

<sup>175</sup> BLOCH, *Marxismo e Literatura*, p. 71.

<sup>176</sup> Discorrendo sobre o idealismo, Bloch acaba por afirmar peremptoriamente que este «é também atributo da interioridade da consciência poética, desde que esta se não desligue totalmente do ser material». BLOCH, *Marxismo e Literatura*, p. 69.

literatura, Lukács manifesta o seu interesse, comprometido com a teoria realista, de procurar a razão operativa do elemento poético. Se Bloch já admitira que o poético não se reduz a uma ideologia<sup>177</sup>, Lukács engrossa o sublinhado e afirma que «a íntima poesia da vida é a poesia dos homens que lutam, a poesia das relações inter-humanas, das experiências e acções reais dos homens»<sup>178</sup>. Ou seja, Lukács identifica a poesia das coisas com a sua profundidade, isto é, com a sua razão que as anima, o instinto que as compromete com o meio envolvente, com a teia de conexões que sustenta a sua apresentação ao mundo, e com a própria historicidade.

Contudo, e apesar desta afinidade entre expressionismo e realismo, os esteios que norteiam a sua prática teórica consubstanciam-se, no fundo, em formas distintas de autenticar a *interioridade*. Lukács orienta-se, como vimos, na busca de uma *verdade social*<sup>179</sup>, enquanto Bloch não poupa esforços para demonstrar a legitimidade de algo *espiritualmente verdadeiro*.

Do ponto de vista do expressionismo, o que move a expedição ontológica de Bloch é justamente a procura de algo *intransigentemente humano*<sup>180</sup>. A principal valência que se joga aqui não será somente a de destacar a positividade do aspecto subjectivo na condição do artista, mas sobretudo a de desvendar um horizonte de humanidade que, na circunstancialidade social do sujeito, surge normalmente oculta. A percepção e a representação artística de cariz expressionista pretende, por isso, revelar a intransigência de «uma rica e firme expressão de humano»<sup>181</sup>.

Há que reiterar, no entanto, que a concepção desta demanda não é alheia à raiz material do seu próprio enfoque, dado que o expressionismo em nenhum momento advoga um entendimento da subjectividade como instância desvinculada da determinação concreta que a realidade exterior opera sobre si, pese embora as críticas de que fora alvo.

No seu ensaio de 1934, em que apresenta um diagnóstico das debilidades e potências do expressionismo, Lukács defende que o ponto de vista subjectivo que aqui é

---

<sup>177</sup> «[...] importante é sobretudo o facto de que não possível até hoje reduzir o ‘poético’ ao domínio da ideologia que ele próprio criou na superestrutura das civilizações existentes», BLOCH, *Marxismo e Literatura*, p. 69.

<sup>178</sup> LUKÁCS, *Narrar ou Descrever?*, p. 60.

<sup>179</sup> No âmbito de uma crítica ao método artístico descritivo (por contraponto ao método narrativo), Lukács alerta para o perigo de se perder «a profunda *verdade social* do entrecruzamento no homem de determinantes sociais com qualidade psico-físicas». LUKÁCS, *Narrar ou Descrever?*, p. 75.

<sup>180</sup> «[...] algo de intransigentemente humano se revelou sob a forma expressionista», BLOCH, *O Expressionismo, visto agora*, p. 78.

<sup>181</sup> BLOCH, *O Expressionismo, visto agora*, p. 75.

embandeirado não permite conhecer a concretude dialéctica do real, uma vez que se encontra «divorciado de qualquer determinação económica e social no espaço e no tempo»<sup>182</sup>. Esta perspetivação da realidade por um viés subjectivo terminaria, segundo Lukács, por promover a alienação face ao mundo, tendo em conta que a realidade surge aqui como um *caos*<sup>183</sup>. Contudo, importa também compreender que a pulsão que fomentou, no seio do expressionismo, esta preponderância da noção de *caos* está sobretudo relacionada com uma investida crítica contra a realidade burguesa. Tanto a percepção do caos com a sua personificação na prática artística representam uma frente de combate que se engrandece através de uma proposta de fundo de desmascaramento da sociedade capitalista.<sup>184</sup>

Este sublinhado reveste-se de importância porque no âmbito do expressionismo a questão do caos nem sempre foi uma prescrição da alienação do indivíduo. De resto, Bloch retomará, três anos depois, a acusação de Lukács a fim de a rebater, lembrando e esclarecendo a matriz axial do projecto expressionista: «a vanguarda de então também no caos se referia ao Homem, sem dúvida ao Homem oculto ou que apenas se anunciava»<sup>185</sup>. De facto, no enquadramento de toda a prática artística do expressionismo encontramos, com efeito, uma certa moldura humanista que, no apelo de um horizonte prospectivo, ancora a subjectividade a uma amplitude maior que o simples reduto da sua individualidade.

---

<sup>182</sup> LUKÁCS, *Expressionism: its Significance and Decline*, p. 92 - «divorced from any actual economic and social determination in space and time».

<sup>183</sup> « Se considerarmos agora estes três aspectos do seu método criativo com maior proximidade, começa a tornar-se claro a razão pela qual a realidade tivera que aparecer aos expressionistas como ‘caos’ ». LUKÁCS, *Expressionism: its Significance and Decline*, p. 103 –

«If we now consider these three aspects of their creative method somewhat more closely, it begins to become clear why reality had to appear to the expressionists as ‘chaos’».

<sup>184</sup> Numa obra que consultaremos mais adiante em contexto próprio, podemos ler um esclarecimento oportuno acerca deste ponto:

«No vocabulário expressionista, ‘ser caótico’ significava evidenciar por meio da arte o caótico de uma situação real, em que os esquemas lógicos com que havia sido construída a cultura haviam deixado de funcionar. ‘Caoticismo’ era a supressão das instituições burguesas (a família, a Justiça, a Ciência, a Igreja, o Estado) [...]. ‘Caoticismo’ era também na crítica da racionalidade científica e tecnológica, na qual se julgou descobrir a origem da ‘coisificação’ das relações humanas, assim como a desvalorização e relativização do mundo [...]». José A. SÁNCHEZ, *Brecht y el Expressionismo*, p. 28 –

«En el vocabulario expressionista, ‘ser caótico’ significaba evidenciar por medio del arte lo caótico de una situación real, en que los esquemas lógicos con que había sido construída la cultura habían dejado de funcionar. ‘Caoticismo’ era la supresión de las instituciones burguesas (la familia, la Justicia, la Ciencia, la Iglesia, el Estado) [...]. ‘Caoticismo’ era también na crítica de la racionalidad científica y tecnológica, en la que se creyó descubrir el origen de la ‘cosificación’ de las relaciones humanas, así como la desvalorización y relativización del mundo [...]».

<sup>185</sup> BLOCH, *Expressionismo, visto agora*, p. 77.

É certo que Lukács também virá a conceder importância especial a esta questão humanista, embora os contornos da sua abordagem acabem por revelar, ainda assim, uma certa dissonância. Lukács defende que toda a dimensão artística compreende um espectro de revolta que, sem dúvida, atende a um cruzamento da superfície da realidade, e, concretamente, dos seus contornos capitalistas, rumo a uma justa apreensão da dialéctica inter-subjectiva que tematiza também o viver concreto e material. Esta é, portanto, uma das características da dimensão artística, embora não seja a única. O «estudo apaixonado da natureza humana do homem»<sup>186</sup> é prontamente admitido por Lukács, mas apenas em função daquilo que, já em 1945, o próprio considera ser o princípio do humanismo: «o princípio que a luta emancipadora do proletariado herdou dos grandes movimentos democráticos e revolucionários precedentes»<sup>187</sup>. Ou seja, o que Lukács tem em vista é um entendimento do humanismo nos termos de uma reivindicação da condição emancipatória do progresso civilizacional. Aliás, o compromisso que o realismo estabelece com o humanismo assente justamente numa salvaguarda da integridade do homem. Trata-se, portanto, de um *humanismo socialista* que surge, neste contexto, como tónica central da toda a estética marxista<sup>188</sup>. Esta tematização social do horizonte humanista que Lukács defende não alimenta, contudo, uma dimensão artística cerceada, uma vez que não se trata de diluir o elemento poético na teia de determinações concretas que amparam e influenciam o seu surgimento, pretende-se apenas reconhecer o radical material de toda a prática criativa<sup>189</sup>.

Na perspectiva de Bloch, o humanismo assume contornos distintos – trata-se de um *humanismo utópico*<sup>190</sup>. Nos termos de um horizonte prospectivo que confere ao mundo uma natureza dinâmica e aberta, e onde a conquista de algo *intransigentemente humano* se afigura como objectivo orientador, Bloch desvenda no real um *fundo utópico*<sup>191</sup>. Nessa medida, a exploração dos segredos do humanismo a que a arte se propõe, e em que o expressionismo se esgota, assume o compromisso de expandir «o

---

<sup>186</sup> LUKÁCS, *Introdução aos Princípios Estéticos de Marx e Engels*, p. 21

<sup>187</sup> *Idem, ibidem*, p. 22

<sup>188</sup> «Tal humanismo [socialista] é um dos princípios fundamentais mais essenciais da estética marxista». LUKÁCS, *Introdução aos Princípios Estéticos de Marx e Engels*, p. 39.

Logo de seguida Lukács confirma: «o humanismo socialista no centro da estética marxista», p. 41

<sup>189</sup> «Em contraponto aos preconceitos burgueses (que se apoiam na concepção tosca e anti-dialéctica própria do marxismo vulgar), é preciso frisar bem que esta concepção penetra nas raízes mais profundamente entranhadas no terreno, mas nem por isso nega a beleza das flores», LUKÁCS, *Introdução aos Princípios Estéticos de Marx e Engels*, p. 41.

<sup>190</sup> Bloch refere-se, no seu artigo de 1937, “*O Expressionismo, visto agora*”, a um «humanismo não esgotado, utópico». *O Expressionismo, visto agora*, p. 79.

<sup>191</sup> Cf. BLOCH, *Marxismo e Literatura*, p. 68.



mundo no Homem e o Homem no mundo»<sup>192</sup>. Ou seja, não se trata de uma mera projecção da interioridade da consciência poética sobre o tabuleiro material a que esta se descobre fatalmente remetida, mas antes uma profusa dialéctica que promove a auto-implicação do desenvolvimento de ambas as instâncias. A emancipação humana surge, finalmente, comprometida com o desenvolvimento do elemento poético que é trabalhado no interior da consciência do sujeito e a que, naturalmente, o desenvolvimento dos sentidos a que Marx se referia não é alheio.

É no âmbito deste *humanismo utópico* que o horizonte prospectivo rasgado pela categoria do *possível-real* se compromete - na integração do futuro que promove - com a transformação do mundo. Ao promover o entrecruzamento entre a interioridade poética da subjectividade humana e a concretude material do mundo exterior, o projecto expressionismo ensaia um alargamento de ambas as instâncias. Ao invés de promover uma eventual limitação do entendimento do *homem* e do *mundo* em função de uma lógica de interdependência, Bloch defende que a emancipação da humanidade pela via artística resulta da compreensão dialéctica daquilo que considera ser «a inclinação utópica intensiva de uma realidade essencial, justamente concedida»<sup>193</sup>. Veremos, em seguida, de que forma é que a utopia se apresenta como chave da conquista de um «mundo mais autêntico»<sup>194</sup>.

---

<sup>192</sup> BLOCH, *O Expressionismo, visto agora*, p. 77.

<sup>193</sup> BLOCH, *The Spirit of Utopia*, p. 276.

<sup>194</sup> BLOCH, *O Expressionismo, visto agora*, p. 77.

#### § 4.9 Introdução à questão da *utopia*

No âmbito da estética marxista, a questão da utopia surge como tema fracturante, uma vez que reúne uma série de características que, na sua génese, estão perigosamente próximas de uma ideologia contra a qual o materialismo dialéctico se bateu durante as primeiras décadas do século XX. Bloch apresenta-se como o principal responsável pela desconstrução de uma falsa relação dualista entre o marxismo e a utopia<sup>195</sup>, sendo este um dado central para uma justa abordagem à questão artística e, em particular, ao expressionismo.

Em ruptura com a noção de totalidade fechada de Lukács, Bloch desenvolve, como vimos, uma concepção aberta de realidade, postulando a inclusão de conteúdos da consciência numa esfera de determinação ontológica. O facto de nem todos esses conteúdos poderem ser preenchidos socialmente, obriga-nos a rever os moldes em que se desdobra o nosso viver concreto. Partindo do princípio que a tarefa do sujeito é conquistar uma compreensão da sua real predicação, dado que ele próprio se encontra medularmente ancorado a uma esfera de inconclusão, Bloch desenvolve uma concepção utópica e concreta de *praxis* que importa agora analisar.

O atrito gerado pela reabilitação da utópica dentro de um quadro filosófico de base dialéctico-materialista está essencialmente relacionado com o cepticismo acerca da postulação de uma categoria que não estaria fundamentada na materialidade do real. É, de resto, com base nesta consideração que Lukács faz, em 1923, a sua crítica ao utopismo, em *História e Consciência de Classe* (*Geschichte und Klassenbewusstsein*). O utopismo, cuja essência revolucionária Lukács coloca entre aspas, serviria a ideologia daqueles que «esperam a metamorfose da realidade que reclamaram a partir do despertar de uma

---

<sup>195</sup> Cf. BLOCH, *Thomas Münzer als Theologe der Revolution* (1921):

«De este modo, acabam por se unificar marxismo e a ilusão do absoluto numa mesma viagem e num mesmo plano de operações». Trad. de referência: *Thomas Münzer, Teólogo de la Revolución*. Trad. Maurice de Gandillac, Madrid: Editorial Ciencia Nueva, 1968, p. 254 –

«De este modo, acaban por unificarse el marxismo y la ilusión de lo absoluto en una misma singladura y un mismo plan de operaciones».

interioridade do homem, independente do seu ser histórico concreto e disponível desde a eternidade»<sup>196</sup>. A sua dinamização do realismo estético assenta na afirmação deste substrato de imanência anti-utópica, considerando que o radical que permite a exploração das instâncias subjectivas do ser é inescapavelmente a sua determinação material concreta. Pelo projecto de intensificação desse vínculo, a arte assume, neste contexto, uma função de autoconsciencialização dos termos em que se processa o desenvolvimento da humanidade.

Face a este ambiente hostil, Bloch demonstra-se empenhado em desfazer alguns dos preconceitos em evidência e em rebater as críticas de que era alvo deste a publicação de *Geist der Utopie*. O denominador comum das condenações que Lukács fora fazendo ao longo dos anos a este tópico é traduzível na denúncia de uma orientação transcendente postulada pela utopia. Na sua obra magna dedicada à estética, cuja primeira parte foi somente publicada já em 1963, Lukács sentencia – «o mundo próprio da arte não é nada utópico, nem no sentido subjectivo nem no sentido objectivo, não é nada que aponte transcendentemente por cima do homem e do seu mundo»<sup>197</sup>. A identificação do mundo da arte com o mundo do homem dar-se-ia, assim, nos termos de uma consciencialização das determinações efectivas de uma existência social. A totalidade sintética forjada pelo fenómeno artístico cria uma *segunda imediatidade* cuja unidade de sentido se conserva como referencial do viver concreto do homem. Mesmo quando a arte descola desse tabuleiro determinado por um contexto social específico e devolve ao homem um reflexo modificado da sua realidade, o correlato estabelecido entre o sujeito e o objecto continua a manifestar uma vinculação material. Aos olhos de Lukács, a questão que enquadra o processo artística da criação de uma obra é, por conseguinte, muito mais a de uma imanência expressa nestes termos, do que a uma transcendência que remete a arte para lá do mundo do homem.

---

<sup>196</sup> LUKÁCS, *Geschichte und Klassenbewusstsein* (1923). Trad. de referência: *História e Consciência de Classe*, trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2003, p. 381.

Lukács voltaria à crítica dos utopismos *revolucionários* em 1926, num ensaio ainda muito marcado, de forma assumida, por um posicionamento hegeliano, intitulado “*Moses Hess und die Probleme in der Idealistischen Dialektik*” [*Moses Hess e o Problema da Dialéctica Idealista*].

<sup>197</sup> LUKÁCS, *Ästhetik, I - Die Eigenart des Ästhetischen* (1963). Tradução de referência: *Estética, I - La Peculiaridad de lo Estético*, trad. Manuel Sacristán, Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966, vol. 2, pp. 178-179 –

«El mundo propio del arte no es nada utópico, ni en sentido subjetivo ni en sentido objetivo, no es nada que apunte trascendentemente por encima del hombre y de su mundo».

Embora Bloch não negue esta latitude abrangente da dimensão artística, o seu empenho vai no sentido de demonstrar a sofisticação do conceito de transcendência em causa. Em *O Princípio da Esperança* podemos ler que «a função utópica é também a única transcendente que permaneceu, e a única que merece permanecer: aquela que é transcendente sem transcendência»<sup>198</sup>. Segundo Bloch, o que permite á utopia assumir uma função transcendente é justamente o facto de ela indexar os correlatos entre o homem e o seu mundo a uma dinâmica processual surpreendida na contextura ontológica do real. Ao integrar na sua moldura compositiva as dimensões do *ainda-não-consumado* e do *ainda-não-consciente*, a utopia lança o sujeito numa relação de profundidade com a sua própria imanência que, no quadro de um horizonte prospectivo, ocorre somente por meio de uma vinculação à imanência material do mundo<sup>199</sup>. Ou seja, o carácter de imanência do real manifesta-se sobre um desdobramento da sua processualidade cujo preenchimento utópico compreende um olhar transcendente sobre as instâncias *ainda-não-consumadas* do ser.

Ora, o expressionismo encarrega-se justamente de ilustrar artisticamente esta formulação ontológica, uma vez que desvenda, na concretude do mundo, a existência de símbolos e sinais daquilo a que já em *Geist der Utopie* Bloch designava por uma vida *superior e invisível*. É, contudo, importante realçar que esta dialéctica não se firma apenas na esfera da consciência subjectiva, uma vez que a relação entre o referencial material do mundo e a sua aspiração oculta se manifesta mediante uma *transmigração* histórica permanente<sup>200</sup>. A fim de desvendar na utopia um carácter revolucionário que permita uma sua compreensão enquanto elemento constitutivo da história humana, Bloch apresenta-se empenhado ao longo de toda a sua obra em impedir uma leitura abstracta da questão,

---

<sup>198</sup> BLOCH, *The Principle of Hope*, p. 146 - «Thus the utopian function is also the only transcendent one which has remained, and the only one which deserves to remain: one which is transcendent without transcendence».

<sup>199</sup> Acerca deste ponto podemos confrontar a sugestão de Wayne Hudson:

«O sistema aberto [de Bloch] herda a *verdade* do transcendentalismo, numa forma imanentista-transcendentalista, com o seu conceito de utopia concreta», Wayne HUDSON, *The Marxist Philosophy of Ernst Bloch*, Londres: The Macmillan Press, 1982, p. 88 –

«Open System inherits the 'truth' of transcendentalism, in an immanentist-transcendentalist form, with its concept of concrete utopia».

<sup>200</sup> Cf. *The Spirit of Utopia*. «Assim, a história encontra-se já devidamente dividida em dois espaços por meio de uma transmigração – um mais baixo e mundano, outro mais alto e invisível», p. 266 –

«Thus history is already properly divided into two spaces through transmigration - one lower and mundane, the other higher and invisible».

concentrando-se assim no desenvolvimento de uma «utopia concreta que é historicamente mediada»<sup>201</sup>.

Por conseguinte, a utopia de que nos acercamos aqui é aquela que assume um verdadeiro compromisso com a dialéctica processual do real, firmando a sua concretude nos termos de uma vinculação à praxis social humana. Em *O Princípio da Esperança*, Bloch lembra que «objecções a más utopias podem ser levantadas, i.e. àquelas que são abstractamente extravagantes e fracamente mediadas, mas a utopia precisamente concreta tem no processo-realidade um elemento correspondente: o *Novum* mediado»<sup>202</sup>. Este *novum*, enquanto conteúdo de futuro que só se consubstancia como novidade por força da sua radicação no presente, surge como elemento constitutivo do real que alcança uma forma determinante pela noção de possibilidade-real que transporta para o *agora*. Operando esta mediação, ele enquadra a utopia concreta num horizonte prospectivo mas faz com que ela apareça já como intenção – ie, como transparência de um eixo de tendência e latência sobre o qual assentam os destinos do mundo. Firmando a concretude do conceito, Bloch entrevê assim a utopia como imanência por detrás daquilo que *ainda não é*.

Num quadro geral de maior folego, e apesar da sofisticação conferida por Bloch à questão, certo é que a perspetivação da arte por um viés utópico não deixaria, ainda assim, de causar alguma polémica no seio da estética marxista. Retomando o contexto - para nós central – do debate acerca do expressionismo, importa trazer à liça através de uma citação mais extensa aquilo que Lukács, já na recta final da sua produção teórica, designa por unidade contraditória do utópico e do anti-utópico na esfera da arte. Nas suas palavras:

«a unidade dos contrapostos aparece claramente com a sua mais profunda essencialidade: nenhuma obra de arte é utópica, sendo que com os seus meios não pode reflectir mais do que o existente, de modo que o que não é ainda, o futuro, o em realização, não aparece nela mais do que na medida em que está já presente no próprio ser, [...] como recusa do presente, como perspectiva, etc. Mas, ao mesmo tempo, toda a obra de arte é

---

<sup>201</sup> BLOCH, *The Principle of Hope*, vol. I, p. 18 - «[...] concrete utopia which is historically mediated».

<sup>202</sup> *Idem, ibidem*, p. 197 - «Objections to bad utopias can be raised, i.e. to abstractly extravagant, badly mediated ones, but precisely concrete utopia has in process-reality a corresponding element: that of the mediated *Novum*».

utópica em comparação com o ser-aí empírico da realidade que reflecte; e é utópica em sentido literal, como refiguração de algo que está aí sempre e nunca»<sup>203</sup>.

Ora, para Lukács, a admissão de uma função utópica na arte significaria o seu enclausuramento na esfera da consciência, uma vez que a intrincada relação entre a objectividade do reflexo e absoluta referencialidade ao sujeito redundaria sempre num enfraquecimento da vinculação do elemento poético à dinâmica das relações sociais concretas. No entanto, e a respeito da unidade de significados que a arte cria soba forma de uma totalidade, é certo que Lukács concebe um sentido utópico na representação do real, uma vez que o reflexo estético cria sempre uma imagem derivada e eventualmente recalibrada do já existente.

Se aos olhos do realismo, a formulação lukácsiana parece certa, na perspectiva do expressionismo existem alguns desacertos que impedem uma compreensão ajustada das condicionantes em torno da utopia. Nessa medida, e a respeito do excerto supracitado, há que reter a explicitação de uma crítica muito difundida dirigida à utopia e que se resume na ideia de que a arte não reflecte mais do que o existente. Poderemos considerar que aqui se levante, desde logo, uma questão de princípio relativamente ao que devemos considerar por *existente*, sendo que, tal como temos sugerido e como trataremos agora de concluir, para Bloch o real é composto também por realidades *ainda-não-existentes* [*noch-nicht-Seiend*]. Nessa medida, o elemento essencial do real – ie, o objecto da representação artística – torna-se o *possível não vivido*.

---

<sup>203</sup> LUKÁCS, *Estética*, I, vol 3, p. 245 –

«[...] la unidad de los contrapuestos aparece claramente con su más profunda esencialidad: ninguna obra de arte es utópica, puesto que con sus medios no puede reflejar más que lo existente, de modo que lo que no es aún, lo futuro, lo en realización, no aparece en ella más que en la medida en que está ya presente en el ser mismo, [...] como recusación de lo presente, como perspectiva, etc. Pero, al mismo tiempo, toda obra de arte es utópica en comparación con el empírico ser-así de la realidad que refleja; y es utopía en sentido literal, como refiguración de algo que está ahí siempre y nunca».

#### § 4.10 O *possível-não-vivido* como operador da utopia concreta

A questão *possível-não-vivido* entronca na concepção de um horizonte prospectivo instaurado pela categoria do *real-possível* e constitui, como analisaremos agora, uma característica fundamental da ontologia desenvolvida por Bloch. A noção basilar do horizonte que compreende e integra as dinâmicas operadas pela utopia apresenta a sua mais completa maturação em *O Princípio da Esperança*, conferindo uma importante assertividade a teses que Bloch ensaiara já nos anos de juventude: «Onde o horizonte prospectivo é continuamente tomado em conta, o real aparece tal como é em concreto: enquanto caminho entrecruzado de processos dialécticos que ocorrem num mundo inacabado, num mundo que não poderá ser no mínimo mutável sem o enorme futuro: real possibilidade nesse mundo»<sup>204</sup>. O mundo conservar-se-á para sempre na sua condição axial de *abertura, inacabado*, mas a compreensão do horizonte prospectivo que compõe o real surpreende uma noção de totalidade, uma vez que vincula, na mesma esfera de determinação, a sua inerente propensão *em diante* – integrando elementos *ainda-não-vividos* ou *ainda-não-conscientes* – e uma permeabilidade manifestada na orientação assumida em direcção ao real, a uma consciência totalizante fundamentada pela relação que naturalmente estabelece com a realidade que já se tornou.

Embora a maturação desta tese acerca de uma concretude do real consubstanciada também na compreensão dialéctica da determinação (e do poder determinante) do horizonte prospectivo nos remeta para a década de 50, certo é que desde muito cedo se regista nos escritos de Bloch um esforço teórico para sistematizar a questão nos termos de uma abordagem marxista. A publicação de *Geist der Utopie*, em 1918 (com edição revista em 1923) regista já um apelo à orientação que viria a ser assumida pela filosofia blochiana durante as décadas seguintes; ela vem a consumir uma série de estudos levados

---

<sup>204</sup> BLOCH, *The Principle of Hope*, I, p. 223 –

«Where the prospective horizon is continuously included in the reckoning, the real appears as what it is in concreto: as the path-network of dialectical process which occur in an unfinished world, in a world which would not be in the least changeable without the enormous future: real possibility in that world».

a cabo durante o período de Heidelberg, onde Bloch residiu e estudou de 1913 a 1917, e onde foi discípulo de Max Weber<sup>205</sup>. A militância expressionista encontra no materialismo-dialéctico a moldura necessária para uma abordagem conjunta das questões da ontologia, da estética e da utopia, sendo que é depois da ascensão de Hitler ao poder, em 1933, que Bloch produz, na condição de exilado<sup>206</sup>, alguns dos textos mais essenciais para a compreensão da questão expressionista.

Numa estadia temporária em Paris, participa no Congresso Internacional pela Defesa da Cultura e profere um discurso acerca da relação entre a arte e o marxismo. Entre muitas outras noções que haveremos ainda de estudar, a questão do horizonte prospectivo instituído pela categoria do *possível-real* é aqui recuperada para confirmar um ponto basilar - «nem tudo o que é activamente acrescentado ao objecto é e permanece idealista, no sentido irreal; pelo contrário, isso pode corresponder ao elemento mais importante do real – o *possível não vivido*»<sup>207</sup>. A noção de completude do real<sup>208</sup> advém, por isso, de uma certa condição ontológica de permeabilidade, uma vez que não só integra um *possível não vivido*, como entrevê essa dimensão como uma instanciação fundamental do real. Este elemento, cunhado de uma força expressionista incontornável, surge já em 1935, no âmbito do texto em questão, com um peso central. A sua aparição ocorre por força de uma *intuição concreta*, possibilitada apenas por uma espécie de *iluminação antecipatória* que Bloch designa por *Vor-Schein* [pré-aparência]. No entanto, para compreendermos este ponto teremos que atender ao encadeamento de conceitos que nos leva até ele, analisando previamente algumas questões essenciais.

A designação do *possível-não-vivido* como elemento mais importante do real, e o entendimento do horizonte prospectivo como determinação da concretude do real, conduzem-nos à noção basilar de *utopia*. Como vimos, Bloch destaca a dimensão artística como espaço de confirmação e exploração de um mundo assente nestes princípios. O

---

<sup>205</sup> Ao atender ao seminário de Max Weber e ao travar conhecimentos com um grupo de intelectuais onde se incluía Karl Jaspers e Gustav Radbruch, Bloch começa neste período a desenvolver o seu interesse pela questão do *ainda-não-consciente* [noch-nicht-bewusst]. A eclosão da 1ª Guerra também não deixa, naturalmente, de marca de forma decisiva um certo radicalismo plasmado na filosofia de juventude.

<sup>206</sup> Com a conquista do poder por parte dos nazis, o nome de Bloch passa a constar na lista de inimigos do regime, obrigando a um exílio temporário na Suíça. Em Zurique, Bloch e Karola Piotrkowska (sua companheira da altura) integram grupos de resistência até serem deportados em 1934. É, de resto, neste período que Bloch termina a redacção de *Erbschaft dieser Zeit*. Tem depois passagens pela Áustria e por Paris (1934), por Praga (1937), por Nova-Iorque e New Hampshire (1938-1941), e por Cambridge (1942-1949), onde inicia a redacção de *Das Prinzip Hoffnung*.

<sup>207</sup> BLOCH, *Marxismo e Literatura*, p. 70

<sup>208</sup> Em *O Princípio da Esperança* Bloch virá a fazer uso da expressão latina *Totum*.



importante agora é perceber de que forma se processa afinal este mundo que o expressionismo tratou de afirmar como *mais autêntico*.

Em 1937, num artigo publicado na revista *Die Neue Weltbühne*, intitulado “*O Expressionismo, visto agora*” (*Der Expressionismus, jetzt erblickt*)<sup>209</sup>, Bloch aponta o caminho, defendendo «a integração do já-não-consciente no ainda-não-consciente, do passado distante no ainda-não-revelado sob forma alguma, do enclausuramento no arcaico numa libertação pela utopia, que é finalmente a sua forma de expressão mais adequada»<sup>210</sup>. Por esta altura, a utopia surge já com um fulgor diferente e mais amadurecido, por comparação com os escritos de juventude<sup>211</sup>. Em *Geist der Utopie*, e de um ponto de vista ontológico, ela é já entendida como elemento constituinte do ser<sup>212</sup>, mas durante a década de 30 o conceito investe-se de um poder operativo vinculado a uma demanda emancipatória. Contudo, em nenhum momento Bloch cai na tentação de diluir a complexidade da questão utópica numa acepção estritamente social ou num aprimoramento vão e incessante de um conjunto de condicionamentos do viver concreto. De um ponto de vista marxista, as utopias são naturalmente determinadas pela concretude material e dialéctica do real, mas no contexto da filosofia de Bloch elas adquirem uma textura ontológica que as vincula de forma intrínseca ao *domínio do sonhar consciente*<sup>213</sup>.

Por força do gradual amadurecimento da questão ao longo dos anos, a noção de utopia foi ganhando uma robustez que não só tematiza toda a obra de Bloch como perpassa toda a estética expressionista. Em termos daquilo que é a história da arte, há que reconhecer que as escolas inaugurais do movimento expressionista procuraram desde sempre desvendar e reproduzir a latente complexidade da questão. Desde logo com a criação do colectivo artístico *Die Brücke*, em 1905, em Dresden, o expressionismo começa a estabelecer um certo comprometimento utópico, plasmado não só no exercício criativo mas também, de uma forma mais enraizada, na própria prática mundividência

---

<sup>209</sup> *Die Weltbühne* (Praga), vol. 33, n. 44.

<sup>210</sup> BLOCH, *O Expressionismo, visto agora*, p. 77

<sup>211</sup> Os primeiros estudos e escritos acerca da questão da *utopia* remontam a 1917, quando Bloch se encontrava a residir na Suíça e frequentemente colaborava com o jornal *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*.

<sup>212</sup> Cf. *The Spirit of Utopia*. «Tudo o que é, tem uma estrela utópica no seu sangue», p. 171 – «everything that is has a utopian star in its blood»

<sup>213</sup> Cf. “*Something’s Missing: Discussion between Ernst Bloch and Theodor W. Adorno on the contradictions of Utopian Longing*”; in *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*, ed. e trad. Jack Zipes e Frank Mecklenburg. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1988, p. 4.

que temos vimos a sugerir. A noção de *prática utópica*<sup>214</sup>, bem como a percepção do seu domínio, é fundamental para compreender a ontologia que sustenta a esfera artística. De forma a traçar um olhar justo sobre esta questão, haverá que ensaiar uma breve incursão pelo complexo sistema filosófico em que Bloch enquadra a aparição artística.

Ora, a arte apresenta-se, aos olhos de Bloch, fatalmente comprometida com a verdade. De resto, em *O Princípio da Esperança* percebemos claramente que a questão da verdade da arte entronca na questão da possibilidade de representação de uma aparição artística - neste âmbito, uma *pré-aparição* [Vor-Schein]. Tal como analisámos atrás, o real encontra-se intrinsecamente determinado pela categoria do possível-real. A compreensão de um horizonte prospectivo acolhe e determina o ser do homem e a sua vivência social. Esta iluminação denota-se em termos psicológicos – enquanto imagem de desejo -, em termos morais – enquanto ideal -, e em termos estéticos – enquanto símbolo. Do ponto de vista da arte, esta iluminação prévia que se dá por meio da integração ontológica de um *possível-ainda-não-vivido* na moldagem do presente, permite um vislumbre de uma certa totalidade do real. O trabalho de elaboração artística sobre um objecto cria uma unidade de significado que surge inevitavelmente camuflada por imagens. É tarefa do artista, através da «arte da efabulação imaginativa»<sup>215</sup>, orientar o significado da matéria mais adiante<sup>216</sup>, conduzindo-a a um fim. Este trabalho criativo origina aquilo que mais tarde Bloch virá a designar por «autarquia de aparente fechamento»<sup>217</sup>, uma *formação completa* que, no entanto, surpreende na sua própria aparência total uma fatal condição de permeabilidade enformada sob o signo de uma perpétua abertura.

---

<sup>214</sup> Num pertinente estudo sobre a questão das utopias expressionistas podemos ler o seguinte acerca da noção de *praxis utópica*:

«Ao estabelecer e equipar o seu estúdio de Dresden, os artistas da *Brücke* traduziram a sua arte numa *praxis utópica*. Os murais e a tapeçaria no estúdio, assim como outras pinturas, esculturas, desenhos, e gravuras produzidas por artistas tornaram visível e ampliaram a visão da utopia que o grupo tinha. A utopia da vida de um artista, a utopia do estúdio, e a utopia das imagens fundidas umas nas outras», Timothy O. BENSON, *Expressionist Utopias*, Los Angeles County Museum of Art, 1993, p. 71 –

«In establishing and furnishing their Dresden studio, the *Brücke* artists translated their art into utopian praxis. The murals and tapestries in the studio as well as other paintings, sculptures, drawings, and prints produced by the artists made visible and extended the group's vision of utopia. The utopia of an artist's life, the utopia of the studio, and the utopia of the images melded into one another [...]».

<sup>215</sup> BLOCH, *Marxismo e Literatura*, p. 67.

<sup>216</sup> A condensação final desta articulação de ideias tem lugar em *O Princípio da Esperança* mas, com rigor, é na década de 30 que a tese de fundo ganha forma. Em 1935, Bloch já se refere a esta exploração avançada do significado da matéria lembrando que «aquilo que é activamente acrescentado ao objecto» corresponde ao «elemento mais importante do real». Já nesta altura Bloch que esta correspondência é assegurada pela *pré-aparição estética*. (cf. BLOCH, *Marxismo e Literatura*, p. 70).

<sup>217</sup> BLOCH, *The Principle of Hope*, vol. I, p. 219 - «autarky of apparent enclosedness».

O espaço desta convergência de significados que eclode com a pré-aparição estética é o espaço aberto, fragmentário – instanciação de uma *imanência não arredondada*<sup>218</sup>. Já em 1935 o processo de realidade é entendido como «aberto e por conseguinte objectivamente fragmentário»<sup>219</sup>, dando, por isso, a conhecer-se como conexão.

Tal não é, de resto, contraditório com o entendimento - amplamente difundido no debate em torno da estética marxista na década de 30 – do real como conexão. De resto, a tese expressionista veiculada e sustentada pela ontologia de Bloch não assenta numa leitura atomizada do mundo; antes pelo contrário. O que está aqui em causa é a percepção de que através do reconhecimento da categoria de *possibilidade* e da abertura ontológica imposta pelo horizonte prospectivo, o real postula a sua verdade na integração que promove de dimensões que ainda não foram concretamente efectivadas mas que se conservam e afirmam numa relação medular com a positividade já conquistada do ser. O homem é aquilo que em que se pode tornar na *possibilidade-real*; ele é, de forma determinante, o seu próprio processo de formação e actualização.

Esta ontologia do ainda-não-sendo estrutura toda a ideologia do expressionismo defendida por Bloch. O mundo material envolvente (que Bloch identifica por *das Seiende*) ainda não está consumado na sua própria orientação, a sua processualidade deveniente e dialéctica consubstancia-se num estado de permanente expectativa que, ainda não assim, não deve ser entendida nos termos idealistas de uma abstracção do viver concreto, uma vez - como já se disse – a utopia é fundada e manifestada na *praxis*. A ontologia em questão postula um primado da teoria-prática com vista à determinação do ainda-não-sendo, vinculando-o a uma inevitável contextualização histórico-social.

O facto de utopia assumir a sua concretude através de uma historicidade vinculada ao compromisso activo da *praxis*, obriga o próprio marxismo a ensaiar uma elasticidade revolucionária em termos de compreensão das instâncias da consciência. Desde logo em *Geist der Utopia* é defendida a tese de que «a alma humana integra tudo, incluindo o outro lado que ainda não é»<sup>220</sup>. É sobre esta premissa que Bloch postula um entendimento da processualidade concreta do real assente não só em determinações materiais mas numa estrutura de possibilidade que compreende *realidades ainda não existentes* [*noch-nicht-*

---

<sup>218</sup> *Idem, ibidem*, p. 219 - «unrounded immanence».

<sup>219</sup> BLOCH, *Marxismo e Literatura*, p. 70.

<sup>220</sup> BLOCH, *The Spirit of Utopia*, p. 276

*Seiend*]. Mais tarde, em *O Princípio da Esperança*, esta noção é consumada já num quadro de maior complexidade. Aí, diz-nos Bloch que «o ser móvel, mutante e mutável, apresentando-se a si mesmo como dialéctico-material, tem esta capacidade não fechada de se tornar, este ainda-não-fechamento tanto no seu solo como no seu horizonte»<sup>221</sup>.

Contudo, é importante sublinhar que esta ontologia já vem sendo maturada na década de 30 por via do debate em torno da estética marxista. A questão do *ainda-não-consciente* dinamiza o espaço de actuação do *possível-real* no âmbito de uma tematização fundamental do ser e, nos termos de uma necessidade de fazer justiça à amplitude oculta do real, marca decisivamente a ideologia expressionista – plasmada numa prática artística inovadora ela foi fundamental para ilustrar o entendimento das conexões que o materialismo-dialéctico desvenda no mundo à luz desta ontologia do *ainda-não-sendo*. É, de resto, nessa medida que Bloch conclui que o possível real «não transforma o mundo num dogma inventado, mas sim num processo dialecticamente mediatizado, ou seja, dialecticamente aberto»<sup>222</sup>. Ora, o *fragmento* a que o expressionismo recorre, e a que Bloch se refere, não assume, por isso, um significado estanque, como se, fechado sobre si próprio, encerrasse a sua existência num isolamento que o olhar mais incauto cristaliza. Trata-se afinal, pelo contrário, de um fragmento concreto, real, cuja abertura é dialecticamente perpetuada através da rede de conexões em que este é surpreendido. Vai, portanto, ao encontro de uma noção de realidade cujo verdade e razão última é a dimensão processual onde se desdobram as conexões possíveis entre uma vivência presente e uma integração efectiva, nos termos de uma determinação objectiva, da linha de horizonte que postula as possibilidades reais de cada elemento do mundo.

Para captarmos a amplitude desta abertura ontológica é, com efeito, necessário compreender que a processualidade do real que Bloch defende e explora é devedora de uma correlação entre o fragmento concreto e a utopia concreta. Esta noção virá, de resto, a ser consumada aquando da redacção de *O Princípio da Esperança*, onde se assume que o espaço aberto e dialecticamente mediatizado postulado pelo fragmento concreto é «transformado através da pressão da utopia»<sup>223</sup>. Aí encontramos, então, sentenciada a tese: «utopia concreta enquanto determinação do objecto pressupõe o fragmento concreto

---

<sup>221</sup> BLOCH, *The Principle of Hope*, vol I, p. 196 –

«Mobile, changing, changeable Being, presenting itself as dialectical-material, has this unclosed capability of becoming, this not-yet-closedness both in its ground and in its horizon».

<sup>222</sup> BLOCH, *Marxismo e Literatura*, p. 70.

<sup>223</sup> BLOCH, *The Principle of Hope*, vol. I, p. 220 – «transformed though utopian pressure».

enquanto determinação do objecto e envolve-o»<sup>224</sup>. Temos provado, no entanto, que estas ilações remontam pelo menos ao período da década de 30, onde o debate sobre o expressionismo se revelou fundamental para o próprio Bloch afinar algumas ideias-chave da sua filosofia. É justamente nesta altura que a utopia conquista definitivamente a sua concretude, apresentando-se como princípio dinamizador de um mundo em permanente expansão.

Em 1935, e ao defender o mérito da dialéctica materialista em ter desvendado a profundidade do real na sua constitutiva processualidade, Bloch afirma que é, de facto, a esta conquista ontológica por parte do marxismo que devemos o acesso a um aspecto essencial desse mesmo processo - «a eliminação da mentira ideológica e a intervenção da utopia concreta»<sup>225</sup>. A utopia concreta responsabiliza-se por ampliar a latitude da verdade que confere o ímpeto criativo ao artista. O elemento poético deve, por isso, o seu pulsar ao mundo que o factor utópico diante de si abre.

Tanto no contexto da filosofia blochiana como nos termos dos princípios expressionistas, o factor utópico actua decisivamente sobre a elaboração artística que, como vimos, conduz a matéria a um fim, criando uma obra capaz de veicular um certo sentido de totalidade. Essa acção poeticamente actuante, onde o trabalho criativo instiga e colige significados com o objectivo de formular uma síntese artística, opera, de acordo com a mundividência expressionista, sobre esteios irremediavelmente marcados por uma indefinição – o homem não é sólido; o mundo é aberto; a própria interioridade poética não se presta a uma definição estanque. Nessa medida, é função da imaginação estética operar um correlato entre estas instâncias, de forma a produzir uma reprodução da realidade que testemunha a sua dinâmica interna de funcionamento. Segundo Bloch, essa convergência é, com efeito, concebível e tutelada pela utopia concreta.

O factor utópico tem, por isso, uma função determinante que não se esgota na consumação do fenómeno estético; ele confirma uma interferência objectiva na tematização do real, aferindo-lhe uma textura ontológica que não obteria de outra forma. Tal como Terry Eagleton nota a propósito desta potenciação revolucionária conquistada no seio do marxismo - «um pensamento utópico que não é um risco de simplesmente nos tornar doentes é aquele capaz de traçar dentro do presente aquela secreta falta de

---

<sup>224</sup> *Idem, ibidem*, p. 221 - «Concrete utopia as object-determination presupposes concrete fragment as object-determination and involves it».

<sup>225</sup> BLOCH, *Marxismo e Literatura*, p. 71.

identidade consigo próprio a partir de onde um futuro factível possa germinar – o lugar onde o futuro assombra e esvazia a falsa plenitude do presente»<sup>226</sup>. Ora, a função utópica a que o expressionismo recorre, encontra na sua raiz marxista um sustento que a impede de cair no mero utopismo leviano. Não se trata de suspender um ideal abstracto sobre um presente consumado, tomando o real por uma instância impenetrável e as pressões que sobre ele actuam como forças externas e alheias. Trata-se, pelo contrário, de uma leitura inclusiva materializada na assunção da permanente e fatal incompletude do ser; a perspectivação de um porvir não é enquadrada como elemento de perturbação anexa ao devir do mundo, mas antes como momento constitutivo da ontologia do real.

É a partir desta formulação ontológica do real que o expressionismo encontra fundamento para o essencial da sua prática artística. A utopia cumpre uma função determinante no preenchimento do espaço demarcado pela própria incompletude do ser. O momento que atesta a supracitada falta da identidade do presente é surpreendido por uma inapelável ânsia que em geral aponta para a completude de uma determinada instância ontológica. É justamente na medida dessa interferência que a dimensão ainda não consumada do futuro não só ampara como determina o viver concreto do presente.

Esta falta de identidade que a função utópica sublinha foi amplamente explorada por Bertolt Brecht na sua dramaturgia. Numa peça escrita em 1929, e estreada em 1930 em Leipzig, intitulada *Grandeza e Decadência da cidade de Mahagonny (Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny)*, Brecht constrói um enredo em torno de um grupo de pessoas se vê na necessidade de edificar a sua própria cidade depois de se haverem perdido no deserto. À medida que a narrativa se vai desdobrando, a cidade começa a crescer com o objectivo de ser tornar uma espécie de paraíso terreno, assente em confortos vagos e de alguma forma alheia à burocracia existencial da realidade perdida. Com a organicidade que se vai forjando, rapidamente o vício e a decadência tingem o comunitarismo em construção, pelo que um sentimento de insatisfação começa a ganhar força. Na oitava cena do primeiro acto tem lugar um momento musical fundamental, composto por Kurt Weill<sup>227</sup> e intitulado *Mas algo está a faltar [Aber etwas fehlt]*. Este lamento em forma de sentença traduz aquele que é o elemento-chave da peça e de boa parte da dramaturgia

---

<sup>226</sup> Terry EAGLETON, *The Ideology of the Aesthetic* (1990). Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993, p. 171.

<sup>227</sup> Kurt Weill trabalhara regularmente com Brecht, estabelecendo também uma relação de amizade próxima. Em 1928 chegam mesmo a passar uma temporada juntos em Lavadou, França, com a companhia de Helen Weigel (com quem Brecht viria a casar, em 1929).

brechtiana. A assunção de uma fractura ontológica medular que alimenta o sentimento de angústia e ansiedade esconde, por detrás da noção de decomposição ou incompletude, um entendimento forte de totalidade. Em Brecht, esta noção é conquistada ao embate social do viver concreto, pelo que a tematização do ser em nenhum momento se esgota numa esfera subjectivista. Certo é que, mesmo do ponto de vista deste seu realismo, a questão da plenitude do real é entendida no termos de uma abertura estruturante. Por outras palavras, o real constrói a sua textura ontológica a partir do reconhecimento da *falta de identidade* que estabelece consigo próprio. A integração de elementos cuja positividade não é ainda atestada pelo presente representa um reconhecimento de que a amplitude do espectro determinante que molda o real não se encerra por inteiro na esfera social da materialidade – embora esta nunca deixe naturalmente de ser a instância última de determinação.

Embora tenha saudado repetidas vezes certas características metodológicas do expressionismo, Brecht nunca se revelara totalmente seduzido pelo movimento, tendo sempre mantido uma postura bastante crítica. Num breve texto já citado, escrito em 1920, o expressionismo é, de resto, laconicamente abordado como uma técnica de simplificação rude do real, em razão da objectivação do espírito subjectivo e intangível para a qual tende<sup>228</sup>. Por outro lado, e tal como temos dito, a admiração por Lukács nem sempre fora sinal de convívência com o seu posicionamento teórico, pelo que Brecht desempenha, no âmbito da estética marxista, um papel preponderante.

Esta importância traduz-se numa investida consistente e fundamentada a favor da renovação da perspectiva realista. Apostado em potenciar uma teoria que, segundo o próprio, Lukács acabou por condenar ao formalismo e à inoperância<sup>229</sup>, Brecht oferece ao reflexo estético uma elasticidade e amplitude de que este nunca gozara. Tal mérito dá-se, de um ponto de vista formal, através de uma clara abertura aos experimentos técnicos das vanguardas, e, de um ponto de vista do conteúdo, a partir de uma complexificação do

---

<sup>228</sup> No original alemão Brecht refere: «Expressionismus bedeutet: Vergrößerung». Mais tarde, em 1927, num texto dedicado aos experimentos dramáticos de Erwin Piscator, intitulado *Piscatortheater*, Brecht volta a criticar duramente a inconsequência e a inoperatividade das alegadas revoluções do movimento, declarando que o Expressionismo foi «um mero fenómeno inflacionado e não transformou absolutamente nada» (tradução de referência: “*The Piscator Experiment*”, in *Brecht on Art and Politics*, ed. Tom Kuhn e Steve Giles, trad. Laura Bradley, Tom Kuhn e Steve Giles, Londres: Bloomsbury Methuen Drama, 2003, p. 66).

<sup>229</sup> Cf. BRECHT, “*Praktisches zur Expressionismusdebatte*”; *Berliner und Frankfurter Ausgabe*.

método perceptivo da verdadeira latitude ontológica do real, no seio do qual uma inaudita razão poética se desvenda e floresce.

A noção de uma completude do real que no exercício da sua própria manifestação surpreende o seu justo contrário e se descobre na condição de uma eminente abertura, é tematizada por um sentimento de angústia e de ânsia – sensação de que *algo está a faltar* – e constitui uma fonte de influência marcante para o expressionismo de Bloch<sup>230</sup>. Como trataremos de ver adiante, a dimensão expectante do real consubstancia-se num eixo de *tendência* e de *latência* que promove o trânsito de uma verdade e de uma razão que permanece oculta no mundo.

---

<sup>230</sup> De um estudo sobre a relação entre Brecht e o expressionismo podemos colher, acerca deste ponto, o seguinte contributo:

«A ambiguidade da revolução expressionista radicava na indefinição das causas que provocavam o *desgosto* e a *nostalgia*. O que rejeitava? Segundo os expressionistas, o mundo burguês. Mas e o que se contemplava com nostalgia? A possibilidade de realizar alguns dos ideais que o projecto burguês encerrava, antes de ser contaminado pela racionalidade científica e capitalista.», José A. SÁNCHEZ, *Brecht y el Expressionismo*, pp. 27-28 –

«Lo ambiguo de la revolución expressionista en la indefinición de las causas que provocaban el ‘disgusto’ y la ‘nostalgia’ ¿Que és lo que rechazaba? La posibilidad de realizar algunos de los ideales que el proyecto burgués, antes de ser contaminado por la racionalidade científica y capitalista.».



#### § 4.11 *A fantasia exacta e objectiva*

Aquando da sua participação no *Congresso pela Defesa da Cultura*, em 1935, Bloch debate-se com a questão fundamental da necessidade de uma actualização não só das metodologias e dos processos formais mas também dos conteúdos que habitualmente dinamizam a estética marxista. Através de auto-inspecção ao movimento, Bloch conclui que a intolerância manifestada pelas teorias da arte materialistas relativamente a experimentos é sustentada por uma preocupação em toda a linha evidente – e em certa medida justificada – com os recursos abstraccionantes daquilo que Lukács designara, de forma depreciativa, por *vanguardismos*. Do ponto de vista do expressionismo, este fechamento impede um desbravamento de instâncias do real que, como temos visto, assumem um papel determinante na concretude do mesmo e que influem decisivamente na justeza do reflexo estético. Vedado a exploração das potencialidades subjectivas, a arte veria cerceada a sua função emancipatória essencial.

O diagnóstico que, na altura, Bloch apresenta dá conta de esforços significativos que se tinham vindo a registar – neste caso com mérito para o expressionismo – com o objectivo de reabilitar uma teoria estética que se encontrava rarefeita, estacionária e refém de uma nomenclatura ultrapassada:

«Parecia que só se admitia a reportagem, ou pior ainda: figuras e acção decalcadas de clichés superficiais e estafados. Como forma de escrita glorificava-se a imediatez naturalista, como forma de objectivação aquele realismo simplista que, sem hesitações, liquida a alma, o amor e coisas semelhantes, que limita o real àquilo que hoje se tornou já uma realidade para o proletariado e que não quer saber, nem de ‘miosótis da História’, nem de qualquer conteúdo de sonho, ainda que este tivesse uma existência objectual»<sup>231</sup>.

Encontramos aqui o problema que confrontámos há pouco e que se prende com a ideia - central na ontologia de Bloch - de que o real não se esgota nem na sua manifestação

---

<sup>231</sup> BLOCH, *Marxismo e Literatura*, p. 66.

empírica nem nas suas determinações materiais. As dimensões ainda-não-conscientes e os conteúdos do sonho são parte constitutiva da subjectividade humana e tematizam de forma fundamental o espaço utópico de uma experiência aproximada que o sujeito tem de si e da sua pertença a uma determinada realidade concreta.

Em 1936, a teoria clássica-realista de Lukács dava um passo rumo à sua auto-superação à medida que ensaiava uma certa elasticidade formal. Em resposta às apreciações expressionistas que denunciam na estética do realismo uma raiz naturalista profundamente inoperante no que diz respeito ao reflexo da realidade viva e dinâmica, Lukács vem a terreiro promover – como já o dissemos - uma crítica dos modelos literários descritivos, tributários de uma postura artística meramente observadora, em prol de uma mais complexa técnica narrativa que consubstanciaria uma atitude participativa na realidade em representação<sup>232</sup>. Ora, o que Bloch vem defender a este respeito é justamente a necessidade de aumentar a exigência e a flexibilidade deste modelo, alegando que é preciso responder à ânsia dos artistas que se sentem impotentes «ao procurar assuntos que não se deixam apenas descrever, nem apenas narrar, mas que também, honestamente pedem o complemento dos tons e dos sons da fantasia»<sup>233</sup>. Em razão da latitude compreendida pela ontologia que temos vindo a estudar, também o reflexo estético deverá respeitar uma maior abrangência, capaz de tomar em linha de conta instâncias da realidade que não se encerram por completo no tabuleiro da materialidade.

De acordo com Bloch, a incompreensão desta questão de fundo sobre a verdadeira amplitude do real deverá ser entendida como razão histórica significativa para uma adesão hesitante à filosofia marxista. Nas palavras do próprio, «assim é que muitos jovens, com profundo desejo de escrever, de produzir criadoramente, de dar expressão elaborada e fecunda a uma fantasia inata, se colocam perante a revolução como se esta exigisse o sacrifício de toda e qualquer fantasia (como os obscurantistas exigem o sacrifício do intelecto)»<sup>234</sup>. Bloch defende que a complexidade do sistema marxista deverá compreendida nos termos de uma relação dialéctica entre o *entendimento* [*Verstand*] e a *abstracção*, puxando para o expressionismo os louros de uma elucidação acerca das suas respectivas potencialidades.

---

<sup>232</sup> Cf. LUKÁCS, “*Erzählen oder beschreiben? Zur Diskussion über Naturalismus und Formalismus*”, *Internationale Literatur* (1936)

<sup>233</sup> BLOCH, *Marxismo e Literatura*, p. 65

<sup>234</sup> *Idem, ibidem*, p. 66

Contudo, é importante perceber que esta nuvem de desconfiança suspensa sobre o recurso à *fantasia* foi sobretudo alimentada de dentro para fora. Nessa medida, as críticas de Lukács às artes de vanguarda, em razão das suas tendências abstraccionantes e do movimento em falso em que consistiria o reflexo do real por elas ensaiado, revelam-se determinantes.

No referido artigo *Narrar ou Descrever?*, Lukács lança um olhar crítico sobre a forma espontânea assumida pela arte primitiva para lhe imputar *pressupostos fantásticos* que, no seu entender, seriam «ingénuos e inaceitáveis para o homem moderno»<sup>235</sup>. Contudo, e mais do que salientar que o que é ali, no contexto do artigo, posto em jogo não é o valor estético de uma determinada forma ou tipologia de arte, é importante compreender o que leva Lukács a firmar tal posição. Ora, na base da crítica à fantasia está a tese de que até a arte mais desencontrada de uma autoconsciência social não deixa de denotar, no decurso do processo criativo, um implícito condicionamento exterior. É, de resto, nessa medida que Lukács afirma que até a arte primitiva «parte sempre do facto fundamental da importância da praxis»<sup>236</sup>.

A este respeito, não seria talvez despropositado permitir uma referência ao panorama português de uma estética marxista para colher o contributo de Álvaro Cunhal, um dos seus maiores protagonistas. No âmbito de uma perspectiva interventiva da arte, a relação de influência estabelecida entre o artista e o mundo não se manifesta apenas na consumação de uma obra que reflecte as dinâmicas sociais envolventes, uma vez que ela se inscreve também no próprio modo de produção da obra. Nessa medida, Cunhal defende: «A influência e os reflexos da vida social na criação artística podem ou não depender da vontade do artista. [...] O indivíduo tem ampla margem de livre decisão. Tem direito a ela. Pode recusar e negar quaisquer influências externas na própria criação artística. Não pode porém furtar-se a elas. Elas aí estão, por vezes com surpreendente evidência, na obra que criou»<sup>237</sup>.

---

<sup>235</sup> LUKÁCS, *Narrar ou Descrever?*, p. 7

<sup>236</sup> *Idem, Ibidem*, p. 58

<sup>237</sup> Álvaro CUNHAL, *A arte, o artista e a sociedade*. Lisboa: Editorial Caminho, 1996, p. 25.

Esta tese segundo a qual toda a arte se encontra impregnada de significações sociais é central no pensamento estético de Cunhal e surge amiúde na sua produção teórica ao longo de décadas. Em 1954, num ensaio intitulado *Cinco notas sobre forma e conteúdo*, encontramos a mesma tónica:

«a realidade social é tão forte e dominadora que, mesmo quando julgam falar apenas de si, os artistas falam também da sociedade aonde vivem», CUNHAL, *Cinco notas sobre forma e conteúdo* (1954); *Obras Escolhidas*, vol. II, ed. Francisco Melo (doravante: OE), Lisboa, Edições «Avante!», 2007, p. 248.

Esta noção desenvolvida por Cunhal segundo a qual o ancoramento da arte à concretude dialéctica do real não é ditado pela vontade do artista, é-nos útil para traçarmos uma leitura daquilo que são afinal as condicionantes e potencialidades da categoria blochiana de *fantasia* [*Phantasie*]. Cunhal defendia ainda que «matar a liberdade, a imaginação, a fantasia, a descoberta e o sonho seria matar a criatividade artística e negar a própria arte, as suas origens, a sua evolução e o seu valor como atributo específico do género humano»<sup>238</sup>, pelo que importa perceber que o que aqui está em causa é, também para Bloch, algo que intransigentemente humano.

Com rigor, deste muito cedo na sua obra são dados passos no sentido de salvaguardar a categoria da fantasia no enquadramento de objectividade que lhe é devido. Em *Espírito da Utopia* podemos ler o seguinte: «Connosco as coisas acordam completamente para lá das suas leis correntes, e movem-se dentro de uma possibilidade realizável. Nós, no entanto, transportamos esta centelha até ao fim através do percurso, e a centelha ainda está aberta, plena de uma fantasia objectiva não-arbitrária»<sup>239</sup>. Bloch procura distanciar-se de uma perspectivação idealista do mundo e esta referência a uma fantasia objectiva é um dado omnipresente na sua filosofia que vai maturando ao longo dos anos<sup>240</sup>. Com efeito, não se trata de uma mera instanciação subjectiva da imaginação a fim de remeter a consciência do sujeito para um não-lugar, como muitas vezes foi sugerido por aqueles que traçaram um entendimento a-histórico da utopia blochiana.

A reabilitação da fantasia no seio da estética marxista deve-se em larga medida aos esforços teóricos de Bloch e ao expressionismo. Contudo, e com a mesma justeza com que apontamos há pouco Lukács como um dos principais difamadores da fantasia,

---

O peso com que as protuberâncias do meio envolvente assaltam o processo criativo é naturalmente gerido pelo artista ao sabor do conhecimento que este tem delas. No entanto, a própria renúncia a essa tangibilidade do real é já um momento determinante na efectivação dessa mesma presença que arte surpreende; ou seja, até o virar de costas tematiza uma certa postura diante daquilo que se renega. Nessa medida, e à luz de uma teoria do reflexo da realidade, conclui Cunhal num outro texto intitulado *Problemas do Realismo*:

«Um erro capital é o tratamento do ser humano independentemente do meio social, quando a verdade é que os sentimentos e conduta só podem ser correctamente retractados, quando em ligação com as circunstâncias sociais em que se desenvolvem e que, considerando fora da sociedade onde vive, nunca o ser humano pode ter real humanidade.», CUNHAL, *Problemas do realismo* (1954); OE, vol. IV, p. 794.

Ora, colhemos daqui a percepção de que até as vanguardas mais abstraccionantes, que se apresentam como veículo de uma expressão divorciada das determinações sociais, transportam (por força disso mesmo) no seu exercício criativo a ressonância do tabuleiro a partir do qual se desvincularam.

<sup>238</sup> CUNHAL, *A arte, o artista e a sociedade*, p. 202.

<sup>239</sup> BLOCH, *The Spirit of Utopia*, p. 228.

<sup>240</sup> Nos escritos de juventude existem já referências à categoria da fantasia. Num texto de 1902, intitulado *Über die Kraft und ihr Wesen*, Bloch chega mesmo a afirmar que «a *Ding an sich* [coisa em si] é fantasia objectiva». Citação via: BLOCH, *Spuren* (1969); tradução de referência: *Traces*, trad. Anthony A. Nassar, Stanford: Stanford University Press, 2006, p. 50 – «the *Ding an sich* is objective fantasy».

há que sublinhar também a progressiva abertura que o próprio foi manifestando com o passar dos tempos. Em 1940, numa tentativa de sistematizar os princípios estéticos de Marx e Engels, publica um extenso ensaio onde revê algumas das suas posições, defendendo inclusivamente que «até mesmo o mais extravagante jogo da fantasia poética e as mais fantásticas representações dos fenómenos são plenamente conciliáveis com a concepção marxista do realismo»<sup>241</sup>. Tendo em conta o classicismo proclamado durante os anos 20 e 30, esta passagem regista um progressismo notável, não sem antes anexar uma expectável nota de precaução, lembrando que «naturalmente, há fantasia e fantasia»<sup>242</sup>.

Ora, mais do que aprofundar esta questão no âmbito do realismo, cabe aqui perguntar – que fantasia toma Bloch em consideração? No âmbito do debate da década de 30 em torno do expressionismo, Bloch defende que o processo criativo através do qual se faz a gestão dos elementos do real que vão ditar o seu reflexo exige «uma fantasia exacta, e está concretamente ligado a ela»<sup>243</sup>. Bloch trata, portanto, de vincular a ferramenta da efabulação imaginação a um radical material. A fantasia, operando através da sua objectividade, não cumpre uma função evasiva; ela é orientada o trânsito das dinâmicas ocultas do viver concreto. Dessa forma, ela surge como ferramenta de essencialização do real, uma vez que é responsável pela criação de símbolos que reúnem sobre si uma unidade utópica que, por sua vez, conserva uma íntima relação com o mundo que de alguma forma reflecte.

Este espectro de imanência poderá até, de certa forma, ser compreendido à luz da reconsideração lukácsiana acerca da categoria da *fantasia*, uma vez que o próprio admite que «em virtude da representação fantástica, as forças essenciais aos fenómenos são postas em relevo»<sup>244</sup>. Mesmo da parte do realismo, transparece aqui uma tentativa de implicar a metodologia criativa do fenómeno da representação artística na própria estrutura processual do real. Ou seja, urge a necessidade de reabilitar ferramentas de leitura do mundo que alcancem a sua verdadeira amplitude.

No decorrer do debate sobre o expressionismo, Bloch encontra-se profundamente comprometido com o desenvolvimento desta perspetivação, chegando mesmo a

---

<sup>241</sup> LUKÁCS, *Introdução aos Princípios Estéticos de Marx e Engels*, p. 31.

<sup>242</sup> *Idem, ibidem*, p. 31.

<sup>243</sup> BLOCH, *Marxismo e Literatura*, p. 67.

<sup>244</sup> LUKÁCS, *Introdução aos Princípios Estéticos de Marx e Engels*, p. 31.

declarar: «O marxismo, cujo único tema é essa transformação-na-criação, espanta os fantasistas, mas não a fantasia exacta, a da formação dialéctica ligada à tendência e latência do ser e aos espaços-tempo da possibilidade real»<sup>245</sup>. Mais uma vez se confirma que a fantasia, nos termos em que Bloch a desenvolve, não se traduz num dispositivo alienante empenhado em desancorar o homem do seu radical material. Pelo contrário: em causa está uma imaginação utópica determinante que desvenda, através da arte, a estrutura de possibilidade em que o mundo se consubstancia. A fantasia é, nesta medida, sustentada pelas instâncias do ainda-não-consciente, uma vez que o seu papel no âmbito do reflexo do real é tornar o mundo presente ao sujeito através da intensificação do correlato entre sentido e intenção.

---

<sup>245</sup> BLOCH, *Marxismo e Literatura*, p. 68.

#### § 4.12 A dialéctica das *tendências-latências*

Partindo da tese acerca da qual o marxismo não exclui o *postulado verdadeiramente poético* – i.e. a admissão de uma verdade na arte –, Bloch procura esclarecer as fronteiras e as responsabilidades daquilo que poderá então ser uma estética de base dialéctico-materialista. Em razão daquilo que acabámos de analisar no capítulo anterior, fica claro que a questão da fantasia não pode ser entendida como instância excedentária do mundo, ela deve firmar a sua presença nos termos de uma responsabilidade de que a reprodução artística se deve investir. Com efeito, a questão de fundo desagua inevitavelmente aqui – onde e de que forma deve a arte procurar o seu valor de verdade no que toca ao reflexo que promove?

Vimos que, por exemplo, a estética naturalista se ocupa apenas com os factos que extrai do mundo observável. A obra de arte originada através deste método poderá certamente conferir um retrato fiel, mas a justiça que esse meritório acto de decalque impõe é referente ao aparato sensitivo do sujeito observador, e não ao mundo envolvente. O resultado é a apresentação de um mundo desidratado, composto por elementos atomizados, alheio à força fervilhante que os balanceia.

Em contraponto, uma teoria da arte de base dialéctico-materialista parte de uma concepção de realidade assente numa estrutura processual dinâmica e numa relação não dualista entre fenómeno e essência<sup>246</sup>. Tal como Lênine havia sugerido, «até a espuma é

---

<sup>246</sup> Tal como já referimos, importa não perder de vista o olhar históricos sobre os desenvolvimentos que a relação entre fenómeno e essência foi conhecendo desde Hegel. Nessa medida, cabe aqui recuperar a apropriação que Marx leva a cabo nos termos do materialismo dialéctico e que podemos compreender à luz de uma tentativa de rebater tanto o idealismo de Hegel como o sensualismo de Feuerbach.

Em *A Ideologia Alemã*, Marx disfire um ataque ao projecto idealista de separação do fenómeno e da essência, alegando que a contraposição abstracta entre o *ser* e o *dever-ser* (Sollen), ensaiada por Hegel, postula um entendimento da essência enquanto realidade autêntica. De um ponto de vista dialéctico-materialista, há que considerar a unidade dialéctica entre fenómeno e essência, entrevedo ambas as instâncias como momentos constitutivos da própria unidade dialéctica do real.

Por outro lado, Marx critica também a subversão do próprio conceito de unidade, aludindo à identificação imediata que Feuerbach defendera entre fenómeno e essência. Em *Princípios da Filosofia do Futuro* [*Grundsätze der Philosophie der Zukunft*] podemos ler:

expressão de essência»<sup>247</sup>, e é justamente nessa medida que a própria perspectiva de uma representação da superfície da realidade deverá condensar a pulsão que nela é registrada.

Já em *Geist de Utopie* se alude a este trânsito de vida oculto, uma vez que o que está em causa para Bloch é «a nossa vida, o momento acabado de viver e a iluminação da sua escuridão, a sua latência que tudo contém, no espanto mais imediato de todos»<sup>248</sup>. Esta *latência* surge já aqui como correlato de uma certa imanência que atesta a experiência que o homem tem do mundo. A *escuridão* tão referida por Bloch está naturalmente no âmago da sua ontologia do *ainda-não*, das instâncias ainda-não-conscientes do ser. A luz que sobre ela incide e que a *acorda* é derivada do correlato de verdade que preenche de forma oculta a experiência de uma intersubjectividade no mundo.

A manifestação da *visibilidade inicial* de uma tal latência é identificada por Bloch com uma «a superabundância do ser»<sup>249</sup> que, no contexto do debate sobre o expressionismo da década de 30, receberá um desenvolvimento fundamental. A gestão desta superabundância revela-se uma tarefa primordial da arte e, em *Marxismo e Literatura*, a função de uma teoria da arte de base dialéctico-materialista ganha consistência através da seguinte definição: «A ideia marxista relaciona, orienta e corrige o excedente poético no material do escritor, isto é liga-o ao *excedente de tendência e latência* que, para além dos chamados factos, encontramos no próprio dinamismo da

---

«O real na sua realidade ou enquanto real é o real enquanto objecto dos sentidos, é o sensível. Verdade, realidade, sensibilidade são idênticas. Só um ser sensível é um ser verdadeiro, um ser real, só a sensibilidade é verdade e realidade.», FEUERBACH, *Princípios da Filosofia do Futuro* (1843), §32, in *Filosofia da Sensibilidade – Escritos (1839-1846)*, trad. Adriana Veríssimo Serrão, Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2005, p. 138.

A identificação do ser com aquilo que é sensível realiza uma operação inversa à de Hegel, reconduzindo a totalidade do ser à esfera do fenómeno que, no quadro da sua própria imediatidade, passa a consubstanciar a realidade autêntica. Ou seja, a fuga feuerbachiana aos contornos abstraccionantes do idealismo hegeliano redonda numa mesma compreensão unilateral da dialéctica de fenómeno e essência. Com efeito, e a este respeito, Marx defende que a admissão da coincidência imediata entre fenómeno e essência desinveste o ser da sua instituinte possibilidade de transformação do real. O empirismo sensualista de Feuerbach impede, deste modo, a essência de ser compreendida nos termos de um processo relacional (não contemplando a diferença fundamental para a constituição de uma unidade dialéctica), pelo que a realidade objectiva é, assim, reduzida aos decretos da experiência imediata.

Portanto, e no balanço desta dupla crítica marxista, há que considerar que o materialismo dialéctico aborda a relação entre fenómeno e essência no quadro de uma unidade dialéctica processual que integra a diferença como um seu momento instituinte.

<sup>247</sup> V. I. LENINE, *Cadernos Filosóficos*. Trad. de referência: *Collected Works*, vol. 38: *Philosophical Notebooks* (1895 – 1916), ed. Stewart Smith, trad. Clemence Dutt, Moscovo: Edições Progresso, 1976, p. 130 -

«even the foam is an expression of essence».

<sup>248</sup> BLOCH, *The Spirit of Utopia*, p. 194.

<sup>249</sup> *Idem, ibidem*, p. 202.



realidade»<sup>250</sup>. Ou seja, na perspectiva de Bloch, a superabundância do ser acaba por se manifestar em dois sentidos: num sentido de *excedente poético*, respeitante àquilo que, no gesto criativo do sujeito, faz transparecer um correlato das suas experiências subjectivas; e num sentido de *excedente de tendência e latência*, respeitante à própria realidade envolvente, enquanto ressonância de um dinamismo que subsiste e que não se esgota na factualidade do momento presente<sup>251</sup>.

Bloch procura fundamentar a utopia concreta através de um desdobramento da processualidade do real capaz de denotar o seu sentido fundamental, atendendo ao objectivo da sua tendência e ao conteúdo da sua latência. Para compreendermos de forma mais sustentada esta noção, trataremos de analisar os conceitos de *tendência* [*Tendenz*] e de *latência* [*Latenz*] com maior atenção, uma vez que eles são referidos ao longo de toda a produção teórica de Bloch. Em *O Princípio da Esperança* - onde Bloch consolida a ideia de que a estética marxista em geral e a própria teoria expressionista em particular não deixam de apresentar uma estrutura realista, do ponto de vista daquilo que é a precisão almejada na veiculação de uma verdade do ser e do real – é defendida a necessidade de um compromisso de força verdadeiramente realista (neste sentido de ser capaz de traçar uma leitura ajustada do real) à «tendência do que é actualmente real, à possibilidade objectivamente real a que essa tendência é atribuída, e consequentemente às propriedades da realidade que são elas próprias utópicas, ie, contêm futuro»<sup>252</sup>.

Nos termos já visados de um sistema aberto e estruturalmente determinado pela possibilidade-real, o real dá-se a conhecer como processo, como actualização permanente de um futuro que vai impregnando o presente em razão da constitutividade ontológica das instâncias ainda-não-conscientes. Essa impregnação, bem como o seu próprio rasto - que, em rigor, numa se deixa propriamente arrumar num passado pretérito – manifestam-se, então, enquanto *tendência*.

Trata-se da transparência de um sentido cuja denotação se manifesta na abertura dialéctica do desenvolvimento do conteúdo de possibilidade do processo. No contexto da

---

<sup>250</sup> BLOCH, *Marxismo e Literatura*, pp. 66-67.

<sup>251</sup> Em *O Princípio da Esperança*, Bloch declara:

«E o ventre também permanece fértil, a tendência-latência daquilo que pode tornar-se em termos reais não se encerra no substrato material», *The Principle of Hope*, vol. I, p. 136 –

«And the womb also continues to remain fertile, the tendency-latency of that which can become in real terms is not enclosed in the material substratum».

<sup>252</sup> BLOCH, *The Principle of Hope*, vol. I, p. 145 - «tendency of what is actually real, to the objectively real possibility to which this tendency is assigned, and consequently to the properties of reality which are themselves utopian, i.e. contain future.».

filosofia blochiana, esta tendência conquista a sua determinação utópica através de uma mediação histórico-social, consubstanciando-se como sentido fundamental da manifestação do ser.

Esta condensação de sentido é assegurada pela arte através da sua estrutura simbólica e reflecte, então, uma direcção. Contudo, essa direcção aponta aos «conteúdos de um futuro que ainda não apareceu no seu tempo, em última instância em direcção aos conteúdos de um, até agora, estado final desconhecido»<sup>253</sup>. Ou seja, o trânsito desta tendência não pode ser resolvido nos termos de uma consumação, uma vez que o seu conteúdo é determinado pela categoria da possibilidade-real. Ora, de acordo com Bloch, esse trânsito de sentido transporta «uma inesgotável latência»<sup>254</sup>. No âmbito daquilo que poderemos considerar a ontologia do ainda-não-sendo, a latência designa não só um espectro de conteúdo mas também a potencialidade da sua realização. Em virtude deste enquadramento imposto pela possível-real, a latência do processo denuncia também a imperial necessidade da praxis humana como forma de actualização desta dialéctica.

É, de resto, esta a tónica que Bloch vai acentuar no contexto do debate expressionista, onde centra a dimensão artística na sua função utópica que consistiria em fazer circular uma verdade que excede a mera configuração factual – uma verdade que repousa na processualidade do real e que se deixa transcrever justamente mediante a «revelação da tendência e latência daquilo que ainda se não transformou e que por isso precisa do seu agente de transformação»<sup>255</sup>.

É neste ponto que a questão do expressionismo acresce de pertinência, uma vez que - tal como dissemos no início do capítulo - cabe à estética marxista gerir este eixo de tendências-latências dialécticas. O expressionismo, pela amplitude que desvenda no real, encontra-se medularmente implicado neste trânsito energético que transporta uma verdade oculta através do processo em que o mundo consiste. É a sua prática artística que, no contexto de uma determinação utópica – e, de certa forma, fazendo eco da necessidade decretada por Brecht de se extraírem «novos aspectos da realidade»<sup>256</sup> -, que se acerca

---

<sup>253</sup> *Idem, ibidem*, p. 98 - «contents of a future which had not yet appeared in its time, in fact ultimately towards the contents of an as yet unknown final state.»

<sup>254</sup> *Idem, ibidem*, p. 159 - «an inexhaustible latency».

<sup>255</sup> BLOCH, *Marxismo e Literatura*, p. 70.

<sup>256</sup> BRECHT, “*Praktisches zur Expressionismusdebatte*”; tradução de referência: “*Practical Thoughts on the Expressionism Debate*”, in *Brecht on Art and Politics*, Ed. Tom Kuhn e Steve Giles, trad. Laura Bradley, Tom Kuhn e Steve Giles, Londres: Bloomsbury Methuen Drama, 2003, p. 218 – «new aspects from reality».

por inteiro desta outra natureza que ressoa por entre a concretude deveniente do real e lhe fornece uma *linguagem vivificadora*<sup>257</sup>.

---

<sup>257</sup> Cf. BLOCH, *Marxismo e Literatura*. «E há ainda uma natureza, à qual, desde Rimbaud, não foi dada qualquer resposta, e a que não poderá ser dada poeticamente qualquer resposta sem a linguagem vivificadora e qualitativa da latência», p. 70.

#### § 4.13 A arte como *pré-aparição*

A ontologia que Bloch desenvolve ao longo de toda a sua produção teórica influencia decisivamente a sua própria perspetivação do marxismo, acabando por defender que este, em função da visão que impõe através da arte, se desdobra na seguinte definição - «realidade mais o futuro que lhe é inerente»<sup>258</sup>. O desvendar de elementos ainda-não-conscientes no tecido ontológico do real torna a utopia num instância de determinação que se dá no *agora* [*Jetzt*], mas que de alguma forma intensifica a ressonância de um futuro sempre por chegar. Contudo, é importante que entrevamos esse futuro não apenas numa acepção temporal, mas também numa íntima associação à ideia de *novidade*. Isto porque a transferência de sentido desde uma verdade oculta até ao momento da nossa consciência - conquista que se dá nos termos de uma presença a nós próprios e mediante a compreensão do correlato de tendência e latência do real -, não responde a uma progressão cronológica, isto é, não se manifesta como o normal desenrolar do tempo.

Como vimos através da análise da categoria da *possibilidade-real* [*reale Möglichkeit*], o presente, por força da estrutura de possibilidade que assume para a sua própria concretização, encontra-se já impregnado de futuro, cuja actualização não dispensa em momento algum a intervenção da *praxis* humana<sup>259</sup>. Daí resulta que a revelação dos conteúdos do futuro, enquanto instâncias que *ainda-não-são*, têm já, de alguma forma, uma sua antecipação na contextura do real. Esta noção de antecipação é já um atributo objectivo da processualidade do real.

Ora, Bloch defende, como vimos atrás, que a arte é responsável por revelar a estrutura de tendência e latência em que o mundo se consubstancia, e por onde circula a essencialidade do seu sentido e do seu conteúdo. Deparamo-nos, assim, com um ponto

---

<sup>258</sup> BLOCH, *Marxismo e Literatura*, p. 71.

<sup>259</sup> Haverá aqui que distinguir entre a processualidade da natureza, onde o papel da actividade humana não é determinante, e a processualidade histórica, onde a intervenção do sujeito, enquanto agente de transformação, é indispensável.

fundamental: a arte passa a funcionar justamente como uma antecipação mediadora; através da fantasia concreta que se desenvolve a partir da sua própria radicalidade material, ela promove uma condensação do trânsito energético que percorre o mundo de forma não visível.

Do ponto de vista da estética marxista, a formulação artística de totalidades sintéticas, traduzíveis em símbolos, acaba por esquivar uma noção de ideal – não no sentido de perfectibilidade, mas no sentido de arredondamento de uma experiência ou uma percepção. Esses *ideais* (considerados nestes termos e com a suposição da sua valia estética) conservam uma relação com o processo constante do mundo porque derivam de uma intensificação do correlato de tendência e latência. Este correlato dá-se a conhecer, num âmbito geral de princípio, através da utopia concreta, mas a sua manifestação acontece, por excelência, nos termos da aparição estética.

Bloch inquire-se, no entanto, acerca do real significado desta aparição. Em *O Princípio da Esperança*, é-nos dito que ser esteticamente representado significa ser «alcançado de forma mais imanente, formado com maior rigor, mais essencial do que a ocorrência imediatamente-sensorial ou imediatidade-histórica deste Objecto»<sup>260</sup>. Este apontamento final entronca, de certa forma, na tese lukácsiana da criação estética de uma *nova imediatidade*, uma vez que o aqui está em causa é o acesso directo a um espectro de verdade que encontra na arte o seu espaço de manifestação. Contudo, Bloch aprofunda o problema e desenvolve-o de forma específica. Em razão do peso que destacamos agora para a categoria da antecipação, há que atentar à especificidade da questão estética na relação que esta estabelece com a verdade, citando *O Princípio da Esperança*:

«a aparição artística não é mera aparição, mas um significado, camuflado em imagens e que pode apenas ser descrito em imagens, de matéria que foi impulsionada mais além, onde quer que *o exagero ou o fantasiar*<sup>261</sup> representem uma *pré-aparição* *significante, circulando na própria existência turbulenta, daquilo que é real*»<sup>262</sup>.

---

<sup>260</sup> BLOCH, *The Principle of Hope*, vol. I, p. 215.

<sup>261</sup> Acerca destas duas noções, Bloch virá a acrescentar: «Na grande arte, o exagero e o fantasiar são com maior evidência aplicados à consistência tendencial e à utopia concreta». *The Principle of Hope*, vol. I, p. 216.

<sup>262</sup> BLOCH, *The Principle of Hope*, vol. I, pp. 214-215.

A aparição consubstancia-se, portanto, numa *pré-aparição* [*Vor-Schein*]<sup>263</sup>, uma vez que, através da sua *linguagem vivificadora*, carrega e transparece um trânsito de significado compassado pela pulsão que desvenda nas entranhas do real através da função utópica.

A arte preencherá sempre um espaço virtual, uma vez que a sua operatividade é apenas reflexiva; nessa medida, ela continua a desempenhar a função de representar um objecto fora de si resgatando as suas características essenciais e determinações envolventes. Contudo, e nos termos desta *pré-aparição* estética que enunciamos, a arte assume um papel determinante na estruturação do real em função da aparência fundante que postula. Não se trata de indexar a concretude do mundo ao reflexo que dele é ensaiado, mas sim de compreender que a conquista do seu próprio horizonte de imanência se faz através da *pré-aparição* estética do eixo de tendência e latência que denota a intenção e o sentido fundamental da sua realização futura.

A imaginação objectiva produz elementos artísticos que condensam o correlato de possibilidade-real com mundo envolvente [*Das Seiende*], e comprova a sua essencialidade no contexto da uma concepção utópica e concreta praxis ao antecipar nesse passo a tendência pulsante da concretude dialéctica de um real em permanente processo de actualização. A arte, enquanto antecipação da verdade de algo que ainda-não-é, e considerando as tendências-latências dialécticas que reflecte, não pode prescrever um mundo fechado. O horizonte utópico instaurado pela *possibilidade-real* no mundo desvenda, a partir da sua processualidade constitutiva e através das instâncias de antecipação que compreende, um *excedente poético* – factor que inscreve a instância de que é excedente numa lógica de desenvolvimento ontológico, prefigurando a passagem ao *ainda-não*.

Por força da ancoragem fundamental da utopia concreta ao tecido ontológico do real, a tarefa do materialismo-dialéctico desdobra-se em dois momentos implicados entre si. Numa primeira instância, a justa leitura deste trânsito energético pulsante das entranhas

---

<sup>263</sup> Embora traduzamos *Vor-Schein* por *pré-aparição*, há que fazer aqui referência a uma outra hipótese de tradução sugerida por Jack Zipes numa introdução a um compêndio de textos de Bloch:

«O *Schein*, no *Vor-Schein* de Bloch, deve ser distinguido tanto de aparência como de ilusão como uma configuração artística real que lança idealmente uma luz sobre aquilo que poderemos antecipar ser o objectivo da humanidade.», Jack ZIPES, “*Toward a Realization of Anticipatory Illumination*”, in *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*, ed. e trad. Jack Zipes e Frank Mecklenburg. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1988 – Introdução, p. xxxiv –

«The *Schein* in Bloch’s *Vor-Schein* must be distinguished from both appearance and illusion as a real artistic configuration that sheds light ideally on what we might anticipate to be the goal of all humankind».

do real dá-se necessariamente nos termos de uma compreensão da estrutura aberta em que o mundo assenta a sua processualidade. A percepção de elementos *ainda-não-existentes* como momentos constitutivos da textura ontológica do real afigura-se como determinação objectiva mediante a intervenção da fantasia concreta, que assume, nesse passo, uma função instituinte – ela fornece ao homem um conhecimento ainda-não-consciente através da instância antecipatória que promove. Rasga-se assim um acesso não-mediatizado a um verdade medular do mundo, uma razão que guarda na sua própria fluência dinâmica o testemunho de um correlato entre o sentido e o conteúdo da concretude dialéctica do real. Numa segunda acepção, necessariamente implicada na primeira, cabe ao materialismo-dialéctico também a salvaguarda do vínculo essencial que este excedente de latência e latência estabelece com a viver concreto dos indivíduos. Como tratámos de analisar, a revelação deste eixo de ressonância do mundo, em função da sua abertura e da sua ainda-não-consumação intrínseca, exige a intervenção activa de um agente de transformação.

É nos termos de uma pré-aparição que expande o mundo sem ir além das suas determinações, que se firma o verdadeiro vínculo dialéctico da utopia concreta entre a perspectivação de um *além* através de movimentos antecipatórios, e a radicação num *aquém* onde se joga a transformação efectiva do próprio tabuleiro material de eclosão e da manifestação da novidade<sup>264</sup>. A perspectivação da arte por parte do materialismo-dialéctico assume, assim, uma dupla dimensão ontológica e social.

Nessa medida, e em razão de tudo o que procurámos analisar até aqui, o expressionismo - amplamente potenciado pela ontologia blochiana – assume, enquanto teoria estética e prática artística, a responsabilidade de se debruçar sobre uma natureza à qual, segundo Bloch, «não foi dada qualquer resposta, e que não poderá ser dada poeticamente qualquer resposta sem a linguagem vivificadora e qualitativa da latência»<sup>265</sup>. Aquilo que na ilustração das forças motrizes do real o expressionismo fez – i.e. a proposta estética em que «alargava o mundo no Homem e o Homem no mundo»<sup>266</sup> – é projecção de uma ontologia do ser social que compreende a transformação-na-criação em termos de uma exploração da negatividade constitutiva do próprio existente. A

---

<sup>264</sup> Convocamos a sugestão certa de José Barata-Moura acerca das implicações da *utopia*: «Toda a transformação envolve uma indispensável “utopia”? Na precisa medida em que visa um “além”? Ou, pelo contrário, na vectorialidade do acontecer histórico, não corresponderá o transformar materialmente efectivo a um trabalho do “aquém”?», José BARATA-MOURA, *Marx, Engels e a Crítica do Utopismo*, Lisboa: Editorial «Avante!», 2015, pp. 325-326.

<sup>265</sup> BLOCH, *Marxismo e Literatura*, p. 70.

<sup>266</sup> BLOCH, *Expressionismo, visto agora*, p. 77.

procura do grito que estilhaça as eufonias dominantes é a demanda de uma arte apostada na condução de um raio de luz que perpassa a nuvem cinzenta que a classe opressora suspende sobre o viver concreto da sociedade. No entanto, o clarão expressionista não se instala como escape da realidade, mas antes como instância agitadora das forças instituída - como abalo de um sistema encapotado de exploração capitalista. A arte firma, assim, a sua função utópica na vinculação que estabelece com o caminho de transformação do real em direcção à emancipação humana.



## Considerações finais

O legado filosófico de Bloch, apreendido como sistema complexo onde a intersecção da ontologia e da estética se dá a conhecer à luz de um desdobramento dialéctico da questão da *utopia concreta*, transporta uma riqueza teórica a que só temos acesso mediante um estudo da questão expressionista. Há que notar, em jeito de balanço, que a profundidade que a tópica logrou alcançar só é compreensível no quadro de uma elasticidade teórica progressista que o próprio marxismo foi registando. Olhamos, por isso, para o conjunto de problemáticas trazidas à liça pelos debates travado na década de 30 em torno da sistematização das teorias da arte de base dialéctico-materialista não como uma contenda episódica esgotada no diagnóstico crítico das vanguardas, mas antes como um marco fundamental para o desbravamento da real amplitude do marxismo.

A presente dissertação procurou trilhar um caminho por entre o pensamento de Bloch com o objectivo de apresentar a questão expressionista como elemento-chave da relação medular entre arte e ontologia que a sua obra teórica sustenta. Através de uma revisitação do *Espírito da Utopia* e de uma convocação das ilações maturadas em *O Princípio da Esperança*, pretendeu-se gizar uma leitura ampla e consistente das questões que Bloch embandeira no debate com Lukács e Brecht.

Como nota de acrescento final, cabe aqui engrossar o sublinhado a uma noção que fomos tentando sugerir do decurso da reflexão. A razão pela qual não concentrámos exclusivamente o espectro da análise na produção teórica de Bloch, e insistimos de forma consistente numa exposição dialógica de conteúdos - que traz inclusivamente Lukács e Brecht para o título da dissertação -, prende-se com a necessidade, aqui considerada fundamental, de se compreender o fenómeno expressionista para lá da sua nomenclatura vanguardista. A lógica confrontacional que procurámos explorar, e que nos levou a estudar de forma atenta também o realismo estético, não satisfaz uma mera intenção de justiça histórica, dado que o objectivo que aqui se jogara era o de desvendar um substrato

comum onde as diferentes perspectivas coincidissem para lá do atrito que a relação manifesta.

De um ponto de vista conceptual, aquilo que tanto o expressionismo como o realismo fazem é intensificar momentos particulares da experiência de um viver concreto. É certo que o mecanismo da abstracção é gerido de forma própria, respeitando desígnios representacionais diferentes, contudo, e à luz de um entendimento alargado da teoria do reflexo estético, ambas as abordagens procuram condensar no exercício artístico a verdade que reverbera a partir do real.

Como vimos, as diferentes concepções e robustecimentos da noção de *verdade* determinam de forma substancial os termos em que se dá a revelação estética. No entanto, importa reiterar que, em sentido lato, e no quadro daquilo que analisámos acerca dos princípios estéticos elementares do materialismo dialéctico, o expressionismo acolhe e assume um desígnio eminentemente realista<sup>267</sup>. As orientações pelas quais rege o seu exercício criativo respeitam, em última instância, aquilo que considera serem os traços determinantes de uma ajustada representação artística do real. Daí que Brecht defenda o proveito de uma sofisticação do olhar sobre o fenómeno expressionista, alegando que é possível vislumbrar na sua vanguarda uma força cooperante<sup>268</sup>.

No trajecto que aqui nos trouxe, procurámos desenvolver uma leitura atenta dos contributos teóricos de Bloch para uma dinamização da questão expressionista. Por via de uma exploração da dimensão ontológica por si amplamente estudada, alcançámos uma perspectiva aprofundada sobre várias questões que a estética problematiza com mérito. Sem esta incursão no pensamento blochiano, não teria sido possível compreender de que forma o expressionismo propõe afinal uma abordagem materialista da subjectividade. Considerando a expedição ontológica encetada em *Espírito da Utopia*, cuja sequenciação preenche de forma determinante toda a produção teórica posterior, vimos que o factor subjectivo que preside à questão expressionista não alude a uma caminha solipsista, uma vez que Bloch vincula o próprio auto-conhecimento à experimentação que do mundo o sujeito tem. Ao ampliar o mundo no homem e o homem no mundo, o expressionismo

---

<sup>267</sup> Veja-se a forma como Bloch se apresenta como “realista” no *Congresso para a Defesa da Cultura*, em 1935.

<sup>268</sup> Recuperamos uma citação que já aludimos atrás:  
«Houve nele [expressionismo] muito que aprender para os realistas que o pretendam, e que procuram apanhar o lado prático das coisas», BRECHT, *Sobre o carácter formalista da Teoria do Realismo*, p. 94

apresenta-se como espaço privilegiado para o desvendar dessa relação umbilical entre sujeito e objecto.

A *pré-aparição estética* que analisámos promove uma iluminação não sobre uma razão oculta encerrada na esfera da subjectividade, mas justamente sobre esta intersecção plasmada no viver próprio do homem no mundo. Em jeito de remate, podemos talvez considerar que os contornos deste clarão rasgado pela arte recebem uma pertinente ilustração na pintura de Emil Nolde – nome destacado do expressionismo artístico -, onde o raio de luz que ilumina amiúde as figuras, longe de se diluir numa plasticidade translúcida, assume a contextura do próprio real. A iluminação apresenta, ali, uma textura indexada à própria materialidade sobre a qual incide. A pincelada aclarada, característica da representação que Nolde faz do objecto visado pela luz, inscreve na figura do sujeito a tangibilidade do mundo, e funciona, no âmbito pictórico, como testemunho codificado da intersecção entre a subjectividade individual e o real objectivo envolvente.

Também Kirchner, numa obra de 1933, intitulada *Drei Akte im Walde*<sup>269</sup>, procura representar a própria iluminação que, nos termos do seu alcance e da delimitação que impõe, se apresenta como correlato de uma experienciação do mundo desdobrada por uma necessária intersubjectiva. Escapando a um olhar dilacerado que pudesse entrever uma individualidade ensimesmada e desenraizada do seu meio determinante, Kirchner presta auscultação ao justo momento presente em que se manifesta o profundo enlaçamento entre as figuras e o contexto. A *pré-aparição* alegória de Bloch alude justamente a esta *pré-visão* que anima a dimensão do *agora*, do momento presente onde a utopia traz à vida o conteúdo intensivo da nossa relação com o mundo.

Numa contemporaneidade artística estimulada por uma ânsia de auto-sabotagem, serve talvez a presente dissertação para lembrar que, do fundo da sua potencialidade, a arte se investe de uma função transformadora essencial. A leitura desse compromisso não deve, no entanto, cercear a riqueza do seu alcance. Como sugere Cunhal, «um apelo à arte que intervém na vida social é intrinsecamente um apelo à liberdade, à imaginação, à fantasia, à descoberta e ao sonho»<sup>270</sup>. O mérito de Bloch reside justamente na identificação destas instâncias não só como momentos compositivos do real, mas também como veículos de uma verdade tão encapotada quanto vibrante.

---

<sup>269</sup> Cf. Figura 1 – Anexo.

<sup>270</sup> CUNHAL, *A Arte, o Artista e a Sociedade*, p. 203.

A imaginação objectiva, na figura da *fantasia*, desenvolve a partir da *utopia concreta* uma dupla função essencial. Por um lado, a presença antecipatória da processualidade do real trazida pela *pré-aparição artística* à consciência humana presente. Por outro, a função proléptica que enquadra o *agora* que se vive num horizonte de *possibilidades reais* onde o futuro é integrado de forma determinante. Desta dinâmica utópica resulta um acesso imediato ao trânsito de uma certa latência do viver que, em razão daquilo que vimos acerca de uma ontologia do *ainda-não-sendo*, convoca necessariamente o sujeito como agente de transformação.

Nos termos em que lançamos o problema de uma estética de base dialéctico-materialista, há que notar que esta dimensão da *praxis* e de uma consequente função transformadora da arte não se circunscreve à dimensão do objecto cultural, uma vez que dela se investe também o próprio observador. Conquistando a sua posição como agente activo e integrante do processo de criação de valor estético, o sujeito colhe da obra a interpelação que esta suspende sobre o mundo e desvenda nela a ressonância do seu próprio viver. A estética marxista apresenta um entendimento da arte através de uma lógica emancipadora do ser humano, reconhecendo nela o veículo da especialidade para conceder acesso a uma verdade desavinda que a sociedade capitalista tendencialmente omite. Como aprendemos de Brecht, à coragem de escrever a verdade acastela-se a inteligência de a reconhecer e difundir<sup>271</sup>, pelo que não encontraremos a arte em todo o seu esplendor no mero devaneio criativa, mas antes na capacidade que esta desenvolve de tornar a verdade uma arma manuseável.

---

<sup>271</sup> Cf. BRECHT, “*Fünf Schwierigkeit beim Schreiben der Wahrheit*” [Cinco dificuldades aos escrever a verdade] (1935). Texto escrito em 1934 e publicado pela primeira vez em 1935, na revista *Unsere Zeit*. «Ele [aquele que pretende combater a mentira e a ignorância] deve ter a *coragem* de escrever a verdade, mesmo sendo ela suprimida em todo o lado; a *inteligência* de a reconhecer, mesmo estando ela disfarçada em todo o lado; a *capacidade* de a tornar apta para ser usada enquanto arma», BRECHT, “*Five difficulties in Writhing the Truth*”, in *Brecht on Art and Politics*. Ed. Tom Kuhn e Steve Giles, trad. Laura Bradley, Tom Kuhn e Steve Giles. Londres: Bloomsbury Methuen Drama, 2003, p. 141 – «He must have the *courage* to write the truth, even though it is suppressed everywhere; the *cleverness* to recognize it, even though it is disguised everywhere; the *skill* to make it fit for use as weapon».

## BIBLIOGRAFIA

### Ernst Bloch:

#### Obras:

BLOCH, E., *The Principle of Hope [Das Prinzip Hoffnung]*, trad.: Neville Plaice, Stephen Plaice e Paul Knight. Cambridge, MIT Press, 1995.

BLOCH, E., *The Spirit of Utopia [Geist der Utopie. Bearbeitete Neuauflage der zweiten Fassung von 1923]*, trad. Anthony Nassar. Stanford: Stanford University Press, 2000.

BLOCH, E., *Thomas Münzer, Teólogo de la Revolución [Thomas Münzer als Theologe der Revolution]*, trad. Maurice de Gandillac, Madrid: Editorial Ciencia Nueva, 1968.

BLOCH, E., *Traces [Spuren]*, trad. Anthony A. Nassar, Stanford: Stanford University Press, 2006.

#### Artigos:

BLOCH, E., “*Discussing Expressionism*” [*Diskussionen über Expressionismus*], in *Aesthetics and Politics: Theodor Adorno, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Georg Lukács* [pp. 16-27. Trad. Rodney Livingstone]. Londres: Verso, 2007.

BLOCH, E., “*Marxismo e Literatura*” [*Marxismus und Dichtung*], in *Realismo, Materialismo, Utopia: Uma polémica 1935-1940*, Selecção e trad. João Barrento, Lisboa: Moraes Editores, 1978.

BLOCH, E., “*O Expressionismo, visto agora*” [*Der Expressionismus, jetzt erblickt*], in *Realismo, Materialismo, Utopia: Uma polémica 1935-1940* [p. 73-80: trad. Vera Maria San Payo de Lemos], selecção e trad. João Barrento, Lisboa: Moraes Editores, 1978.

BLOCH, E., “*On Fine Arts in the Machine Age*” [*Über bildende Kunst im Maschinenzeitalter*], in *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*, ed. Jack Zipes e Frank Mecklenburg, Cambridge: MIT Press, 1988.

BLOCH, E./EISLER, H., “*A Arte e a sua Herança*” [*Die Kunst zu erben*], in *Realismo, Materialismo, Utopia: Uma polémica 1935-1940* [p. 81-86; trad. João Barrento], selecção e trad.: João Barrento, Lisboa: Moraes Editores, 1978.

## **Bertolt Brecht:**

### **Artigos e ensaios:**

BRECHT, B., “*Five difficulties in Writhing the Truth*” [*Fünf Schwierigkeit beim Schreiben der Wahrheit*], in *Brecht on Art and Politics*. Ed. Tom Kuhn e Steve Giles, trad. Laura Bradley, Tom Kuhn e Steve Giles. Londres: Bloomsbury Methuen Drama, 2003.

BRECHT, B., “*Notas a uma Teoria Formalista do Realismo*” in *Realismo, Materialismo, Utopia: Uma polémica 1935-1940*, selecção e trad. João Barrento, Lisboa: Moraes Editores, 1978.

BRECHT, B., “*O Carácter Popular da Arte e o Realismo*” [*Volkstümlichkeit und Realismus*], in *Realismo, Materialismo, Utopia: Uma polémica 1935-1940*, selecção e trad. João Barrento [pp. 108-114: trad. Fernanda Cândida da Mora Alves Gomes e Maria Fernanda Gil Pinheiro da Costa], Lisboa: Moraes Editores, 1978.

BRECHT, B., “*O Debate sobre o Expressionismo*” [*Die Expressionismusdebatte*], in *Realismo, Materialismo, Utopia: Uma polémica 1935-1940*, Selecção e trad. João Barrento [pp. 87-89: trad. Fernanda Cândida da Mora Alves Gomes e Maria Fernanda Gil Pinheiro da Costa], Lisboa: Moraes Editores, 1978.

BRECHT, B., “*Observações sobre um Ensaio*”, in *Realismo, Materialismo, Utopia: Uma polémica 1935-1940*, selecção e trad. João Barrento, Lisboa: Moraes Editores, 1978.

BRECHT, B., “*On Expressionism*” [*Über den Expressionismus*], in *Brecht on Art and Politics*. Ed. Tom Kuhn e Steve Giles, trad. Laura Bradley, Tom Kuhn e Steve Giles. Londres: Bloomsbury Methuen Drama, 2003.

BRECHT, B., “*Practical Thoughts on the Expressionism Debate*” [*Praktisches zur Expressionismusdebatte*], in *Brecht on Art and Politics*, Ed. Tom Kuhn e Steve Giles, trad. Laura Bradley, Tom Kuhn e Steve Giles, Londres: Bloomsbury Methuen Drama, 2003.

BRECHT, B., “*Sobre o Carácter Formalista da Teoria do Realismo*” [*Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie*], in *Realismo, Materialismo, Utopia: Uma polémica 1935-1940*, Selecção e trad.: João Barrento [pp. 90-96: trad. Fernanda

Cândida da Mora Alves Gomes e Maria Fernanda Gil Pinheiro da Costa], Lisboa: Moraes Editores, 1978.

BRECHT, B., “*The Piscator Experiment*” [*Piscatortheater*], in *Brecht on Art and Politics*, ed. Tom Kuhn e Steve Giles, trad. Laura Bradley, Tom Kuhn e Steve Giles, Londres: Bloomsbury Methuen Drama, 2003.

### **György Lukács:**

#### **Obras:**

LUKÁCS, G., *Estética* [*Ästhetik*], trad. Manuel Sacristán, Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1967.

LUKÁCS, G., *História e Consciência de Classe – Estudos sobre a dialética marxista* [*Geschichte und Klassenbewusstsein*], trad. Rodnei Nascimento, São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LUKÁCS, G., *Introdução a uma Estética Marxista – Sobre a categoria da Particularidade*, trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LUKÁCS, G., *Lenin. A Study on the Unity of His Thought*, trad. Nicholas Jacob, Londres-Nova Iorque: Verso, 2009.

LUKÁCS, G., *Problèmes du Réalisme* [*Essays über Realismus*], trad. Claude Prévost e Jean Guégon, Paris: L’Arche Editeur a Paris, 1975.

LUKÁCS, G., *Realismo e Existencialismo* [*Essays über Realismus*], trad. Egrípto Gonçalves, Lisboa: Arcadia, 1967.

LUKÁCS, G., *Significado Presente do Realismo Crítico* [*Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus*], trad. Carlos Saboga, Lisboa: Cadernos de Hoje, 1964.

LUKÁCS, G., *Teoria do Romance* [*Die Theorie Des Romans*], trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, 1962.

### **Artigos:**

LUKÁCS, G., “*Expressionism: its Significance and Decline*” [*Grösse und Verfall des Expressionismus*], in *Essays on Realism* [pp. 76-113], ed. e trad. Rodney Livingstone, Cambridge: The MIT Press, 1981.

LUKÁCS, G., “*Introdução aos Escritos Estéticos de Marx e Engels*” [*Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels*], in *Ensaio sobre Literatura*, coord. e trad. Leandro Konder, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

LUKÁCS, G., “*Narrar ou Descrever? Para a discussão sobre Naturalismo e Formalismo*” [*Erzählen oder beschreiben? Zur Diskussion über Naturalismus und Formalismus*], in *Ensaio sobre Literatura*, coord. e trad. Leandro Konder, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

LUKÁCS, G., “*Trata-se do Realismo!*” [*Es geht um den Realismus*], in *Realismo, Materialismo, Utopia: Uma polémica 1935-1940* [p. 35-64; trad.: Maria Assunção Pinto Correia], selecção e trad.: João Barrento, Lisboa: Moraes Editores, 1978.

### **Bibliografia Secundária:**

#### **Materialismo histórico-dialéctico:**

LÉNINE, V. I., *Collected Works*, vol. 38: *Philosophical Notebooks*, ed. Stewart Smith, trad. Clemence Dutt, Moscovo: Edições Progresso, 1976.

LÉNINE, V. I., *Materialismo e Empiriocriticismo, Notas Críticas Sobre uma Filosofia Reaccionária*, Lisboa, Moscovo, Edições Avante-Edições Progresso, 1982.

MARX, K., *Contribuição para a Crítica da Economia Política*. Trad. Maria Helena Barreiro Alves. Lisboa: Editorial Estampa, 1974.

MARX, K., *Escritos de Juventude*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70. 1975.

MARX, K., *Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844*, ed. José Barata-Moura e Francisco Melo, trad. Maria Antónia Pacheco, Lisboa: Edições «Avante!», 1993.



MARX, K./ ENGELS, F., *Obras Escolhidas em três tomos*, dir. José Barata-Moura, Eduardo Chitas, Francisco Melo, e Álvaro Pina, Lisboa-Moscovo, Edições «Avante!» - Edições Progresso, 1982.

Volume I:

- MARX, K., *O 18 de Brumário de Louis Bonaparte*
- MARX, K., *Para a Crítica da Economia Política*
- MARX, K., *Feuerbach. Oposição das concepções Materialistas e Idealistas*
- MARX, K./ ENGELS, F., *Manifesto do Partido Comunista*

Volume III:

- ENGELS, F., *Ludwig Feuerbach e o fim da Filosofia Alemã Clássica*
- ENGELS, F., Carta a Franz Mehring, 14 de Julho de 1893
- ENGELS, F., Carta a Conrad Schmidt, 27 de Outubro de 1890

MARX, K./ ENGELS, F., *Sobre Literatura e Arte*, trad. Albano Lima, Lisboa: Editorial Estampa, 1971.

### **G. W. F. Hegel:**

HEGEL, G. W. F., *Fenomenologia do Espírito*, trad. Paulo Meneses, Karl-Heinz Effen e José Nogueira Machado, Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

### **Ludwig Feuerbach:**

FEUERBACH, L., *Filosofia da Sensibilidade – Escritos (1839-1846)*, trad. Adriana Veríssimo Serrão, Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2005

### **Álvaro Cunhal:**

CUNHAL, A., *A Arte, o Artista e a Sociedade*. Lisboa: Editorial Caminho, 1996.

CUNHAL, A., *Obras Escolhidas*, ed. Francisco Melo, Lisboa, Edições «Avante!», 2007

Volume II: *Cinco notas sobre forma e conteúdo* (1954)

Volume IV: *Problemas do realismo* (1954)

### **Bibliografia de Apoio:**

ARVON, Henri, *Lukács – A Frente Popular em Literatura*, trad. António Borges Coelho. Lisboa: Estúdios Cor. 1970.

BARATA-MOURA, J., *Estudos sobre a Ontologia de Hegel. Ser, Verdade, Contradição*, Lisboa: Edições «Avante!», 2010.

BARATA-MOURA, J., *Ideologia e Prática*. Lisboa: Editorial Caminho, 1978.

BARATA-MOURA, J., *Marx, Engels e a Crítica do Utopismo*, Lisboa: Editorial «Avante!», 2015.

BARATA-MOURA, J., *Materialismo e Subjectividade – Estudos em torno de Marx*. Lisboa: Edições «Avante!», 1997.

BARATA-MOURA, J., *Para uma crítica da «Filosofia dos Valores»*, Lisboa: Livros Horizonte, 1982.

BARATA-MOURA, J., *Três Ensaios em Torno do Pensamento Político e Estético de Álvaro Cunhal*, Lisboa: Edições «Avante!», 2014.

BENSON, Timothy O., *Expressionist Utopias*, Los Angeles County Museum of Art, 1993.

BERMAN, Russel, *German Primitivism/Primitive Germany. The Case of Emil Nolde*. In: Richard J. Golson (ed.), *Fascism, Aesthetics and Culture*. Hanover e Londres: University Press of New England. 1992.

BRAUN, Emily, “*Expressionism as Fascist Aesthetic*”, in *Journal of Contemporary History* [pp. 273-292], vol. 31, n. 2, *Special Issue: The Aesthetic of Fascism*. Londres: Sage Publications, 1996, Abril.

CORREIA, Carlos João/SILVA, Paula Oliveira (Org.), *Praxis. Seminário Ibérico de Filosofia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2000.

EAGLETON, Terry, *The Ideology of the Aesthetic* (1990). Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

ESSLIN, Martin, *Brecht: The Man and his Work*, Nova Iorque: Anchor Books, 1961.

GORKY, Maxim, et al. *Soviet Writers' Congress 1934: the debate on socialist Realism and Modernism in the Soviet Union*, Londres: Lawrence and Wishart, 1977.

HADJINICOLAU, Nicos, *História da Arte e Movimentos Sociais*, trad. José Massano, Lisboa: Edições 70, 1978.

HUDSON, Wayne, *The Marxist Philosophy of Ernst Bloch*, Londres: The Macmillan Press, 1982.

JACOBSEN, Michael Hviid/ TESTER, Keith (ed.), *Utopia: Social Theory and the Future*, Londres-Nova Iorque: Routledge, 2012.

JAMESON, Frederic, *Marxism and Form. Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*, New Jersey: Princeton University Press, 1971.

LEVEBVRE, Henri, *Materialismo Dialéctico e Sociologia*, trad. Joaquim José Moura Ramos, Lisboa: Editorial Presença.

LUNN, Eugene, *Marxism and Modernism. An Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin, and Adorno*, Los Angeles: Univesity of California Press, 1984.

MARCUSE, Herbert, *A Dimensão Estética*, trad. Maria Elisabete Costa, Lisboa: Edições 70, 2013.

NETTO, José Paulo, *Lukács e a Crítica da Filosofia Burguesa*. Lisboa: Seara Nova. 1978.

PARKER, Stephen/DAVIES, Peter/PHILPOTTS, Matthew (org.), *The Modern Restoration. Re-thinking German Literary History 1930-1960*, Berlim: Walter de Gruyter, 2004.

POSADA, Francisco, *Lukács, Brecht e a Situação Atual do Realismo Socialista*, trad. A. Veiga Fialho, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

ROSE, Margaret A., *Marx's lost Aesthetic. Karl Marx and the Visual Arts*, Cambridge: Cambridge University Press 1984.

SÁNCHEZ, José A., *Brecht y el Expressionismo. Reconstrucción de un diálogo revolucionario*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 1992.

SCHEIDL, Ludwig, *O Pré-Expressionismo na Literatura Alemã*, Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade, 1985.

THOMPSON, Peter/SACKS, Glendyr (ed.), *The Cambridge Companion to Brecht*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez, *As Ideias Estéticas de Marx*, trad. Carlos Nelson Coutinho, Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1968.

WILLET, John, *L'Expressionisme dans les Arts. 1900-1968*, Paris: Hachette, 1970.

## **ANEXO**

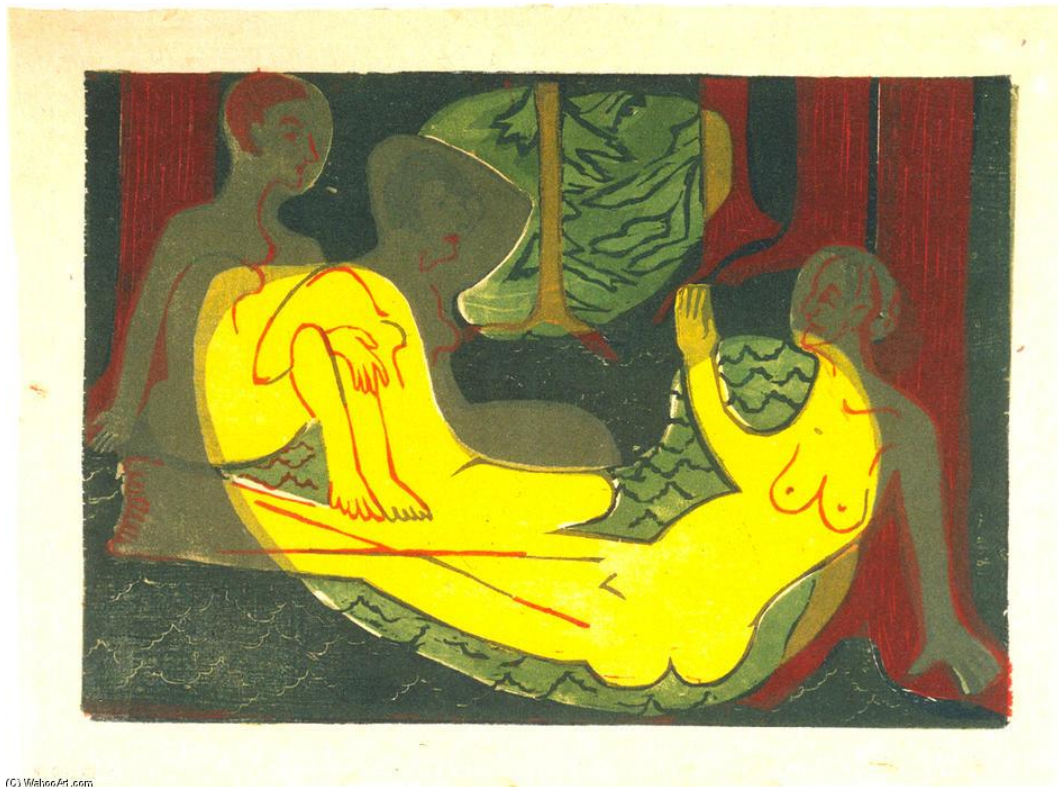


Figura 1: Kirchner, *Drei Akte im Walde* (1933)